ІІЯ

ЛАЕВА.

ь ПЕРВЫЙ.

ЕОЛОГІИ И ИСТОРІИ ИСКУССТВА.

скаго языка и словесности Императорской
Академіи Наукъ.

СЪ 40 РИСУНКАМИ ВЪ ТЕКСТѢ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Вас. Остр., 9 лин., № 12.
1908.

Цѣна 3 рубля; 6 Mrk.; 7 Fr. 50 c.

СОЧИНЕНІЯ

Ѳ. И. БУСЛАЕВА.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

СОЧИНЕНІЯ ПО АРХЕОЛОГІИ И ИСТОРІИ ИСКУССТВА.

Изданіе Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ.

С 40 РИСУНКАМИ ВЪ ТЕКСТѢ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Вас. Остр., 9 лин., № 12.
1908.

Цѣна 3 рубля; 6 Mrk.; 7 Fr. 50 c.

СОЧИНЕНІЯ

Ѳ. И. БУСЛАЕВА.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

СОЧИНЕНІЯ ПО АРХЕОЛОГІИ И ИСТОРІИ ИСКУССТВА.

Изданіе Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ.

СЪ 40 РИСУНКАМИ ВЪ ТЕКСТѢ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Вас. Остр., 9 лин., № 12.
1908.

Цѣна 3 рубля; 6 Mrk.; 7 Fr. 50 c.

Ѳ. Буслаевъ

[illegible] НИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ

СОЧИНЕНІЯ

Ѳ. И. БУСЛАЕВА.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

СОЧИНЕНІЯ ПО АРХЕОЛОГІИ И ИСТОРІИ ИСКУССТВА.

Изданіе Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ.

СЪ 40 РИСУНКАМИ ВЪ ТЕКСТѢ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Вас. Остр., 9 лин., № 12.
1908.

Цѣна 3 рубля; 6 Mrk.; 7 Fr. 50 c.

Напечатано по распоряженію Императорской Академіи Наукъ.

Февраль 1908 года. Непремѣнный секретарь, Академикъ *С. Ольденбургъ.*

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Изданіе сочиненій покойнаго академика Ѳ. И. Буслаева, предпринятое Отдѣленіемъ русскаго языка и словесности, открывается трудами незабвеннаго ученаго по русской археологіи и исторіи искусства, хотя эти труды, въ его научной дѣятельности стояли несомнѣнно на второмъ планѣ. Но въ то время, какъ ученые труды покойнаго по русскому языку и словесности стали уже съ давнихъ поръ общимъ достояніемъ и явились въ нѣсколькихъ изданіяхъ, перепечаткахъ, учебникахъ и руководствахъ, археологическія сочиненія Буслаева незаслуженно остаются въ полной неизвѣстности, по крайней мѣрѣ, для большой публики. Сочиненія эти, изданныя въ спеціальныхъ журналахъ и сборникахъ, а также и въ общихъ журналахъ, не перепечатанныя впослѣдствіи, доселѣ продолжаютъ быть извѣстными только спеціалистамъ, высоко цѣнящимъ ихъ достоинства. Между тѣмъ, сочиненія эти въ значительномъ большинствѣ могутъ служить научнымъ и эстетическимъ руководствомъ для начинающаго интересоваться этой областью знанія и если утратили частью свое спеціально-научное значеніе, вслѣдствіе появленія ряда новыхъ изслѣдованій и работъ, то всегда будутъ представлять великолѣпную пропедевтику художественно-историческаго характера, которою могла бы гордиться всякая западная литература. Именно на этихъ работахъ легъ свѣтлый отпечатокъ тѣхъ радужныхъ впечатлѣній, «нечаянныхъ радостей, никогда прежде неиспытанныхъ наслажденій и захватывающихъ духъ поразительныхъ интересовъ», которыя, по его собственнымъ словамъ («Мои Воспоминанія») «нескончаемой вереницей» открылись передъ нимъ, еще юношей, во время его двухлѣтняго заграничнаго путешествія въ 1839 и 1840 годахъ. Художественно-историческіе взгляды Буслаева воспитались на классическихъ древностяхъ, на руководящихъ сочиненіяхъ

Винкельмана, въ области христіанскаго искусства, на работахъ и изданіяхъ Дидрона, Шнаазе, Ріо, Комона, Румора, Ф. Пипера, Куглера и Лабарта. Его заграничное путешествіе въ 1864, 1870 и 1880 годахъ, съ продолжительными и внимательными осмотрами музеевъ и церквей, дало живое основаніе его знакомству съ различными стилями. Буслаевъ рано пристрастился къ собиранію гравюръ и лицевыхъ рукописей и хотя исходилъ въ своихъ интересахъ къ исторической древности и старинѣ, отъ литературы, поэзіи и историческаго изученія языка, однако же, зналъ область вещественной археологіи по самымъ памятникамъ и постоянно имѣлъ передъ глазами нѣкоторые ихъ оригиналы, въ области, наиболѣе его интересовавшей. Съ обычной остротою взгляда онъ съумѣлъ изучить древне-христіанское искусство, въ его исторической реальности въ Римѣ, романскую эпоху въ Нюренбергѣ, Регенсбургѣ и Бамбергѣ, готику въ Шартрѣ и ренессансъ во Флоренціи. И если свои художественныя характеристики онъ еще строилъ на личномъ эстетическомъ впечатлѣніи, то умѣлъ представить это эстетическое воззрѣніе въ средѣ общаго историческаго интереса и создаваемые имъ идеалы опредѣлить при помощи историческихъ типовъ. Не имѣя возможности стать историкомъ искусства, Буслаевъ оставался въ области археологіи, сосредоточиваясь исключительно на содержаніи художественныхъ произведеній и останавливаясь тамъ, гдѣ изслѣдованіе вопросовъ формы, ея образованія, развитія, мѣстныхъ стилей, потребовали бы отъ него сложной исторической критики и спеціальныхъ работъ. Искусство древне-христіанское представляется поэтому въ сочиненіяхъ Буслаева столь же цѣльнымъ и нерасчлененнымъ историческимъ отдѣломъ, какъ и искусство византійское, являющееся для него цѣльнымъ организмомъ, вполнѣ самодовлѣющимъ. Съ этой точки зрѣнія памятникъ древнехристіанскаго и византійскаго искусства становится для него опредѣленнымъ образцомъ, при помощи котораго онъ изслѣдуетъ произведенія искусства древне-русскаго, и въ этомъ образцѣ онъ видитъ условно всѣ свойства цѣлаго, къ которому онъ принадлежитъ.

Съ этой точки зрѣнія пользованіе, для анализа русскихъ памятниковъ, византійскимъ образцомъ, какъ нѣкоторымъ канономъ, являлось для Буслаева такимъ незамѣнимымъ удобствомъ, что заставляло его заранѣе отказываться отъ всякаго историческаго разбора этого самаго образца и всякаго изслѣдованія его собственныхъ источниковъ и его исторической формаціи, а отсюда относительнаго значенія самаго его содержанія и представляемыхъ имъ формъ. Отсюда, затѣмъ, и самые его взгляды на искусство романское и средневѣковое вообще не шли далѣе установки художественнаго типа, съ помощью котораго оцѣнивалось произведеніе русской старины.

Такимъ образомъ, не вдаваясь въ задачи спеціалиста по исторіи искусства, Буслаевъ съумѣлъ свое живое, такъ сказать, наглядное пониманіе памятниковъ средневѣковаго искусства вообще приложить къ русской исторической археологіи, а эта область и познаніе русской древности и русской народной старины была съ самаго начала и осталась до конца его главной задачей. Буслаевъ былъ въ средѣ русскихъ ученыхъ не только европейскимъ ученымъ по преимуществу, но, въ своемъ родѣ, наиболѣе счастливо сложившимся мыслителемъ и писателемъ. Во всѣхъ его сочиненіяхъ, какъ и при жизни своей, во всей своей дѣятельности — Буслаевъ былъ человѣкомъ воспитаннаго вкуса, вѣрной и постоянной мѣры. Припоминая наши бесѣды съ нимъ и то, какъ современники его мало были подготовлены къ созрѣванію основного характера его научной дѣятельности, понимаешь, что его постоянная забота опредѣлить, точнѣе ограничить, выяснить, хотя бы съ ущербомъ для историческаго горизонта, свою задачу — могла казаться привычкою узкаго спеціалиста и была въ явномъ, повидимому, противорѣчіи съ его переходами отъ русскихъ духовныхъ стиховъ къ Божественной Комедіи Данта. Въ настоящее время, обозрѣвая оставленныя имъ археологическія работы, нельзя достаточно надивиться необыкновенной ясности и точности его ума, а, главное, тому чувству мѣры, съ какимъ онъ работалъ въ отдѣлахъ, ему спеціально не знакомыхъ, и съ какимъ искусствомъ онъ умѣлъ ими пользоваться для построенія фундаментовъ русской археологической науки. Предлагая нынѣ почитателямъ Буслаева возобновить въ памяти своей имъ излюбленныя темы и разсмотрѣть характеры византійскаго, романскаго и готическаго періодовъ, можно быть заранѣе увѣреннымъ въ томъ, что именно эта указанная сторона въ ученой работѣ и литературномъ изложеніи Буслаева явится наиболѣе выгодной и свѣтлой.

Посвятивъ нѣсколько благодарныхъ строкъ памяти знаменитаго русскаго ученаго и своего незабвеннаго учителя, мы должны сдѣлать въ заключеніе нѣсколько редакторскихъ объясненій и замѣчаній, до извѣстной степени вытекающихъ изъ всего вышесказаннаго, но также вызванныхъ нѣкоторыми случайными обстоятельствами. Главная задача редакціи заключалась въ возможно строгой и близкой перепечаткѣ сочиненій Буслаева, не касаясь не только текста, но даже, по возможности, и его орѳографіи. Лишь въ двухъ, трехъ случаяхъ, гдѣ текстъ Буслаева сообщалъ невѣрную, впослѣдствіи исправленную или завѣдомо неточную дату, позволяли мы себѣ измѣнить ее, коль скоро этимъ не нарушалась связь съ дальнѣйшимъ текстомъ. Такъ измѣнена была датировка мозаикъ въ храмѣ Софіи Солуньской, св. Ѳеодора въ Римѣ и базилики св. Амвросія въ Миланѣ. Согласно съ тѣмъ, сохранены и всѣ цитаты и ссылки, за исключеніемъ нѣкоторыхъ

ссылокъ на «Историческіе очерки», коль скоро эти ссылки касались описанныхъ тамъ памятниковъ, такъ какъ «Историческіе Очерки» предположено перепечатать цѣликомъ, и сохранять цитаты въ данномъ случаѣ было бы излишнимъ ригоризмомъ. По возможности, сохранены также и самые снимки памятниковъ въ рисункахъ, сообщенныхъ самимъ Буслаевымъ. Понятно, что иные наброски гораздо болѣе отвѣчаютъ мыслямъ сочиненія, чѣмъ большіе и точные снимки. Но, если, напримѣръ (къ стр. 52), опущенъ совершенно рисунокъ мозаическаго изображенія Б. М. въ капеллѣ св. Венанція въ Латеранскомъ баптистеріи, то это сдѣлано потому, что рисунокъ этотъ невѣренъ, а фотографическаго снимка съ фигуры Б. М., нынѣ полузакрытой алтарнымъ киворіемъ, не существуетъ. Что касается, наконецъ, порядка слѣдованія отдѣльныхъ археологическихъ трактатовъ и статей Θ. И. **Буслаева**, то, согласно желанію всѣхъ членовъ Отдѣленія, было рѣшено въ принципѣ соблюдать, по возможности, группировку систематическую, коль скоро она была дана самимъ авторомъ. Такъ рѣшено было соблюсти, по возможности, группировку «Историческихъ очерковъ» и перепечатать ихъ въ двухъ отдѣльныхъ томахъ. Сообразуясь съ подобными же обстоятельствами, редакція сохранила группировку статей въ «Сборникѣ Общества древне-русскаго искусства» помѣстивъ ихъ при этомъ, какъ общеруководящіе трактаты, въ началѣ нынѣ представляемаго тома; слѣдующія затѣмъ статьи расположены въ обычномъ хронологическомъ порядкѣ.

Н. Кондаковъ.

ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ
О
РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

Статья, предлагаемая читателю подъ этимъ заглавіемъ, имѣетъ двоякую цѣль: во-первыхъ, объяснить главнѣйшія особенности русской иконописи, которыя одинаково стали непонятны въ наше время и для тѣхъ, кто привыкъ смотрѣть на этотъ предметъ съ точки зрѣнія поздняго западнаго искусства, и для тѣхъ, кто, ограничивая смыслъ иконы ея церковнымъ назначеніемъ, находитъ неумѣстнымъ подвергать ее историческому и эстетическому разбору; и во-вторыхъ—обратить вниманіе интересующихся русскою иконописью на тѣ данныя въ обширномъ кругу христіянскаго искусства вообще, которыя состоятъ съ нею въ связи, и знакомство съ которыми необходимо для составленія о ней яснаго и отчетливаго понятія. Для того принятъ путь сравнительнаго изслѣдованія, въ которомъ наша иконопись должна занять свое мѣсто между соотвѣтствующими ей явленіями въ исторіи христіянскаго искусства, какъ восточнаго, такъ и западнаго, и опредѣлить свое отношеніе къ послѣднему. Къ памятникамъ древне-христіянскимъ она отнесется, какъ къ своимъ источникамъ, а къ искусству западному, позднѣйшему, какъ явленіе столько же, какъ и оно, самостоятельное, и заслуживающее такого же уваженія по отношенію къ выражаемымъ ею по-

требностямъ исторической жизни. Отдавая справедливость достоинствамъ и западнаго и русскаго искусства, и находя недостатки въ томъ и другомъ, безпристрастная критика должна будетъ придти къ тому результату, что обѣ эти половины въ художественномъ развитіи христіянскихъ народовъ восполняютъ одна другую, составляя гармоническое цѣлое только въ общей картинѣ исторіи искусства. Если такой взглядъ будетъ достаточно выясненъ въ этой статьѣ, то онъ въ одинаковой мѣрѣ можетъ принести пользу, и въ теоретическомъ, и въ практическомъ отношеніи, которое еще не утратило въ нашемъ отечествѣ своей силы, потому что иконопись принадлежитъ не къ прошедшимъ только, но и къ современнымъ интересамъ русской народности. Въ отношеніи теоретическомъ изученіе русскаго искусства, по преимуществу сосредоточившагося въ иконописи, будетъ введено въ общую систему исторіи христіянскаго искусства, въ которой оно получитъ себѣ ясное опредѣленіе; въ отношеніи практическомъ производство иконописи расширитъ свои средства пособіями, предлагаемыми сравнительно-историческимъ изученіемъ этого предмета.

I. Сравнительный взглядъ на исторію искусства въ Россіи и на Западѣ.

Главнѣйшее свойство русской иконописи состоитъ въ ея религіозномъ характерѣ, исключающемъ собою всѣ другіе интересы, или надъ ними вполнѣ господствующемъ и всѣ ихъ въ себѣ поглощающемъ. И у другихъ народовъ церковное искусство стояло на этой же ступени религіознаго чествованія, но только въ самую раннюю, первобытную эпоху; тогда какъ у русскихъ это первобытное отношеніе къ предметамъ церковнаго искусства, какъ къ святынѣ, проходитъ черезъ всѣ вѣка нашей исторіи, господствуетъ еще въ XVI и въ XVII столѣтіяхъ одинаково во всѣхъ сословіяхъ, и даже въ позднѣйшее время составляетъ завѣтную національную принадлежность огромнаго большинства русскаго населенія.

Причиною такого многозначительнаго явленія русской жизни были мѣстныя и историческія условія, задерживавшія христіянское просвѣщеніе Руси при раннихъ его начаткахъ. Во-первыхъ, малочисленность народонаселенія, размѣстившагося на обширныхъ пространствахъ и раздѣленнаго лѣсами, болотами и другими преградами на группы, которыя, за отсутствіемъ путей сообщенія, съ трудомъ могли между собою сноситься. Отсюда, во-вторыхъ, медленное распространеніе начатковъ политической и религіозной цивилизаціи. Слѣдовательно, въ третьихъ, крайняя бѣдность въ средствахъ для развитія художествъ, для которыхъ необходимымъ условіемъ бываетъ значительная степень въ успѣхахъ общественности, науки и вообще удобствъ жизни. Немногіе города, съ своими каменными церквами, украшенными иконописью и скульптурными прилѣпами, каковы Кіевъ, Ростовъ, Смоленскъ, Новгородъ, Псковъ, Владиміръ, Москва, были въ продолженіе столѣтій счастливыми оазисами, разбросанными на необозримомъ пространствѣ между непроходимою глушью. Но и въ этихъ мѣстностяхъ, за трудностью сообщенія съ Византіею и съ Западомъ, и при крайней неразвитости умственныхъ интересовъ, искусство должно было оставаться на низшей степени своей техники. Для нашихъ предковъ было немыслимо интересоваться искусствомъ ради искусства, точно такъ же какъ и наукою и литературою ради умственнаго досуга, когда самая жизнь требовала болѣе тяжкихъ и важнѣйшихъ трудовъ. Надобно было въ одно и то же время созидать государственную жизнь изъ разрозненныхъ массъ населенія и проводить въ нихъ первыя начала христіянскихъ понятій, обращать ихъ въ христіянскую вѣру. Такъ было не только въ XI или XII столѣтіяхъ, но даже

въ XV, XVI и въ XVII-мъ, о чемъ достовѣрныя свѣдѣнія сообщаютъ намъ житія позднѣйшихъ русскихъ святыхъ, которые пролагали первые пути по непроходимымъ дебрямъ и въ основанныхъ ими монастыряхъ учреждали первыя средоточія начатковъ просвѣщенія въ необитаемыхъ дотолѣ пустыняхъ.

При недостаткѣ мѣстныхъ условій къ развитію, начатки христіянскаго просвѣщенія, въ продолженіе вѣковъ, могли только географически распространяться, оставаясь въ своей первобытности. Церковное искусство отъ XI до XV вѣка включительно оставалось на Руси почти на одинаковой степени совершенства, только оно все больше и больше распространялось по Россіи, украшая храмами новые города, которые современемъ становились значительными въ политическомъ отношеніи. Московское церковное искусство XIV и XV столѣтій въ архитектурѣ, иконописи, въ рѣзьбѣ, чеканномъ дѣлѣ и прилѣпахъ, не стало лучше искусства Владиміро-Суздальскаго XII и XIII столѣтій, а это послѣднее не было шагомъ впередъ противъ церковнаго искусства памятниковъ Новгородскихъ и Кіевскихъ XI столѣтія. Въ теченіи этихъ четырехъ столѣтій (отъ XI до XV включительно) искусство на Руси имѣло характеръ преимущественно **Византійскій**. Сначала церковными зодчими, иконописцами и мусійныхъ дѣлъ мастерами были только выходцы изъ Греціи, Греки и родственные намъ Славяне, потомъ немногіе ученики ихъ изъ Русскихъ. Церковная утварь, оклады на образа и евангелія привозились изъ Греціи или дѣлались на Руси греческими мастерами и ихъ учениками изъ Русскихъ. При отсутствіи всякихъ иныхъ вліяній для умственнаго и художественнаго развитія, русскіе мастера должны были довольствоваться только византійскими образцами, которые впрочемъ не могли быть ни многочисленны, ни высокаго въ художественномъ отношеніи достоинства, потому что и само искусство византійское съ XI вѣка уже стало клониться къ упадку, да и наши предки въ простотѣ своихъ нравовъ могли удовлетворяться немногимъ, полученнымъ ими изъ Византіи. Русскіе подражатели чужимъ мастерамъ и самоучки, ограничиваясь немногими византійскими образцами, за недостаткомъ образовательныхъ средствъ и техническаго умѣнья, только искажали и безобразили наслѣдованный ими изъ Византіи стиль.

Искаженіе древне-христіянскаго и византійскаго стилей средневѣковыми варварами, извѣстное подъ названіемъ стиля **Романскаго**, было общимъ явленіемъ во всей Европѣ: на Западѣ оно продолжается до XII вѣка включительно; въ Россіи, младшей по цивилизаціи и лишенной античныхъ, классическихъ преданій — включительно до XV-го. Когда на западѣ въ XIII вѣкѣ возникаютъ великолѣпнѣйшіе памятники церковнаго искусства въ **готическихъ** храмахъ, украшенныхъ сотнями скульптурныхъ фигуръ, въ

которыхъ благочестивые мастера умѣли соединить глубокое религіозное чувство съ любовью къ природѣ, когда архитектура, будто въ вдохновенномъ порывѣ къ небу, устремляя къ облакамъ свои остроконечные арки и длинные шпицы, служитъ видимымъ символомъ христіянской молитвы, обращающей умственные взоры горѣ, и своимъ повсемѣстнымъ развитіемъ подготовляетъ благочестивую эпоху великихъ скульпторовъ и живописцевъ XIV и XV столѣтій,—въ то время на Руси церковное искусство, остановленное въ своемъ развитіи татарскими погромами въ Кіевѣ, ищетъ себѣ, черезъ Владиміръ и Ростовъ, новаго пріюта въ начинающей господствовать Москвѣ. По разореніи Кіева, Новгородъ сталъ представителемъ на Руси византійскаго стиля; потому древнѣйшею изъ русскихъ школъ почитаютъ Новгородскую, характеризуя ее византійскимъ вліяніемъ. Сношенія съ нѣмцами оживляютъ общественную жизнь въ Псковѣ и Новгородѣ и даютъ толчекъ въ развитіи умственномъ, ремесленномъ и художественномъ. Вліяніе запада на искусство въ Новгородѣ исторически можно прослѣдить даже отъ XII-го вѣка [1]), но оно не могло заглушить начатки византійскаго стиля, какъ потому что не было оно систематическое и постоянное, такъ и потому, что ни западныя издѣлія, привозимыя въ Новгородъ, ни заѣзжіе нѣмецкіе художники не могли дать особенно изящныхъ образцовъ, подражаніе которымъ дало бы новое направленіе русскому искусству, по той причинѣ, что самыя мѣстности на Западѣ, съ которыми сносился Новгородъ, не отличались значительными успѣхами въ искусствѣ [2]). Все же за Новгородомъ и Псковомъ остается неоспоримая честь сохраненія и нѣкотораго самостоятельнаго воздѣлыванія русскаго церковнаго искусства въ эпоху, когда въ Кіевѣ прекратилось всякое историческое движеніе, а Москва, занятая интересами политическаго преобладанья, не имѣла ни времени, ни средствъ для умственнаго, литературнаго и художественнаго развитія. Крайній недостатокъ техническаго умѣнья въ Москвѣ явствуетъ изъ того, что лучшія постройки XV и XVI вѣка были сооружаемы въ ней иностранными зодчими, особенно Итальянцами, а расписывались Псковскими и Новгородскими иконописцами.

Самыя судьбы русской исторіи до половины XVI столѣтія сложились такъ, чтобы способствовать больше косненію, нежели усовершенствованію искусства. Кіевъ, Ростовъ, Суздаль, Владиміръ такъ недолго пользовались своимъ историческимъ значеніемъ, что успѣли выработать въ своихъ стѣ-

---

1) Основываясь на преданіи о сосудахъ Антонія Римлянина, будто бы прибывшихъ изъ Рима, вѣроятнѣе, нѣмецкой работы.

2) Чему доказательствомъ служатъ такъ называемыя Корсунскія врата Новгородскаго Софійскаго собора, дѣланныя въ Магдебургѣ, при епископѣ Вихманнѣ († 1192 г.), или не позднѣе начала XIII в. Adelung, Die Korssunsch. Thüren. стр. 101.

нахъ только самые первые начатки христіянской цивилизаціи. Псковъ и Новгородъ лишились своей самостоятельности въ половинѣ XVI столѣтія, именно въ ту пору, когда, на основахъ византійскихъ преданій, подъ благотворными вліяніями, своеземными и иностранными, могли бы развить свое самостоятельное искусство. Москва въ XVI столѣтіи должна была художественную дѣятельность на Руси начинать снова, то есть, воротиться къ той первоначальной степени, на которой искусство стояло въ Кіевѣ и Новгородѣ еще въ XI и XII столѣтіяхъ. Это возвращеніе къ старинѣ давало особенную цѣну художественно-религіознымъ преданьямъ, достоинство которыхъ опредѣлялось дѣйствительнымъ или мнимымъ происхожденьемъ византійскимъ или корсунскимъ. Въ произведеньяхъ мастеровъ XVI вѣка цѣнилось не то, до чего дошли они сами и въ чемъ выразили свои личныя способности, свое артистическое умѣнье и свои идеи, а то, въ чемъ они ближе подошли къ старинѣ, жертвуя своей личностью вѣрности преданія. Икона предназначалась для молитвы, и такъ же, какъ молитва, не должна была она подвергаться измѣненію по личному произволу; отъ иконы требовали не новыхъ совершенствъ, а воспроизведенья древности, какъ того идеала, на которомъ основывается авторитетъ церкви.

Впрочемъ, исторія не прошла безплодно для нашихъ предковъ XVI вѣка. Грамотные люди того времени знали почти то же, что и ихъ отдаленные предшественники XII или XIV вѣка, и съ удовольствіемъ перечитывали сборники и другія писанія этихъ раннихъ эпохъ; но не подлежитъ сомнѣнію, что число грамотниковъ все болѣе и болѣе возрастало. Точно также и въ дѣлѣ искусства. Въ Москвѣ XVI вѣка оно не стало лучше того, какъ за нѣсколько столѣтій передъ тѣмъ заявило оно себя въ украшеніи церквей мозаиками и стѣнною живописью въ Кіевѣ, Владимірѣ и Новгородѣ; но по требованью времени, число мастеровъ значительно возрасло; искусство отъ Грековъ и ихъ непосредственныхъ учениковъ, преимущественно монаховъ и церковнослужителей, перешло въ руки людей свѣтскихъ, поселянъ и горожанъ, между которыми къ половинѣ XVI вѣка такъ сильно распространилось оно, что сдѣлалось предметомъ ремесленнаго производства значительнаго класса рабочихъ, которымъ, какъ бы самостоятельному цеху, потребовалось дать особую организацію, а церковное искусство предохранить отъ порчи, неминуемо послѣдовавшей за распространеніемъ его производства между массами простаго народа.

Объ этомъ знаменательномъ фактѣ въ исторіи русскаго просвѣщенія свидѣтельствуетъ Стоглавъ въ 43 главѣ, важное значеніе которой для иконописи такъ высоко цѣнилось нашими предками, что выписки изъ нея постоянно помѣщались въ видѣ предисловія къ иконописнымъ подлинникамъ

XVII и XVIII столѣтій. Это было завѣтное преданіе, оставленное XVI вѣкомъ для всѣхъ позднѣйшихъ мастеровъ, законъ, предписаніямъ котораго они должны были слѣдовать не только въ искусствѣ и въ его отношеніи къ церкви, но и въ самой жизни своей.

«Въ царствующемъ градѣ Москвѣ и по всѣмъ другимъ городамъ — сказано въ этой 43 главѣ Стоглава — митрополиту и архіепископамъ и епископамъ пещись о церковныхъ чинахъ, особенно же объ иконахъ и живописцахъ, по священнымъ правиламъ; какимъ подобаетъ быть живописцамъ, и имѣть имъ тщаніе о начертаніи плотскаго изображенія Іисуса Христа и Богоматери и небесныхъ Силъ и всѣхъ святыхъ. Подобаетъ быть живописцу смиренну, кротку, благоговѣйну, не празнословцу, не смѣхотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьяницѣ, не грабителю, не убійцѣ; особенно же хранить чистоту душевную и тѣлесную, со всякимъ опасеніемъ. А кто не можетъ воздержаться, пусть женится по закону. И подобаетъ живописцамъ часто приходить къ отцамъ духовнымъ и во всемъ съ ними совѣщаться, и по ихъ наставленію и ученію жить, въ постѣ, молитвѣ и воздержаніи, со смиренномудріемъ, безъ всякаго зазора и безчинства. И съ превеликимъ тщаніемъ писать образъ Господа нашего Іисуса Христа и Пречистой Богоматери, и святыхъ пророковъ и апостоловъ и священномучениковъ и святыхъ мученицъ, и преподобныхъ женъ, и святителей, и преподобныхъ отцовъ, по образу и по подобію и по существу, по лучшимъ образцамъ древнихъ живописцевъ. И если нынѣшніе мастера живописцы по сказанному будутъ вести жизнь, храня эти заповѣди, и тщаніе о дѣлѣ Божіемъ будутъ имѣть; то царю такихъ живописцевъ жаловать, а святителямъ ихъ беречь и почитать больше простыхъ людей. И тѣмъ живописцамъ принимать къ себѣ также и учениковъ, наблюдать за ними и учить ихъ во всякомъ благочестіи и чистотѣ, и приводить ихъ къ отцамъ духовнымъ, которые будутъ ихъ наставлять по преданному имъ отъ святителей уставу. И если которому изъ учениковъ откроетъ Богъ живописное рукодѣліе, и приводитъ того мастеръ къ святителю; и если святитель увидитъ, что написанное отъ ученика будетъ по образу и по подобію, и что въ чистотѣ и во всякомъ благочестіи живетъ онъ, безъ всякаго безчинства, то благословивъ его, поучаетъ и впредь благочестиво жить и того святаго дѣла держаться со всякимъ усердіемъ, и ученикъ принимаетъ отъ него такую же честь, какъ и учитель его, больше простыхъ людей. Потомъ поучаетъ святитель и мастера, чтобъ не былъ онъ пристрастенъ ни къ брату, ни къ сыну, ни къ ближнимъ. А если кому изъ учениковъ не дастъ Богъ живописнаго рукодѣлія, и будетъ писать худо или не по правильному завѣщанію жить, а мастеръ дастъ ему одобреніе, представивъ на разсмотрѣніе вмѣсто его писаній

чужія: тогда святитель, изслѣдовавши, полагаетъ такого мастера подъ запрещеніемъ, въ страхъ другимъ, а ученику тому не велитъ касаться иконнаго дѣла. Если же которому ученику откроетъ Богъ ученіе иконнаго письма, и будетъ онъ жить по правильному завѣщанію, а мастеръ станетъ его похулять по зависти, чтобъ не принялъ тотъ ученикъ равную съ нимъ честь: святитель, изслѣдовавши, тоже полагаетъ мастера подъ запрещеніемъ, ученика же возводитъ въ большую честь. А который изъ живописцевъ будетъ скрывать свое ученіе отъ учениковъ, тотъ осужденъ будетъ въ вѣчную муку, вмѣстѣ съ скрывшимъ талантъ. Если кто изъ мастеровъ или учениковъ будетъ жить не по правильному завѣщанію, въ пьянствѣ и нечистотѣ и во всякомъ безчинствѣ, и святитель такихъ въ запрещеніе полагаетъ и отлучаетъ отъ иконнаго дѣла, по реченному: Проклятъ творяй дѣло Божіе съ небреженіемъ. А которые по сіе время писали иконы не учася, самовольствомъ, а не по образу, и тѣ иконы промѣнивали дешево простымъ людямъ, поселянамъ невѣждамъ, то такимъ иконникамъ запретить. Пусть учатся они у добрыхъ мастеровъ, и которому Богъ дастъ писать по образу и по подобію, и тотъ бы писалъ, а которому Богъ не дастъ, и такіе бы иконнаго дѣла не касались, да не похуляется ради такого письма имя Божіе. А которые не перестанутъ, будутъ наказаны царскою грозою. Если будутъ они говорить, мы-де тѣмъ живемъ и питаемся, и тѣмъ словамъ ихъ не внимать, потому что по незнанію такъ говорятъ, грѣха себѣ въ томъ не ставя. Не всѣмъ людямъ иконописцами быть; много есть и другихъ ремеслъ, которыми люди кормятся, кромѣ иконнаго писанія. Божія образа въ укоръ и поношеніе не давать. Также архіепископамъ и епископамъ, въ своихъ предѣлахъ, по всѣмъ городамъ и селамъ, и по монастырямъ, мастеровъ иконныхъ испытывать и ихъ письма самимъ разсматривать, и каждому изъ святителей, избравши въ своемъ предѣлѣ лучшихъ живописцевъ мастеровъ, приказывать, чтобы они наблюдали за всѣми иконописцами, и чтобы худыхъ и безчинныхъ въ нихъ не было; а надъ самими мастерами смотрятъ архіепископы и епископы, и берегутъ ихъ и почитаютъ больше прочихъ людей. Также и вельможамъ и простымъ людямъ тѣхъ живописцевъ во всемъ почитать, за то честное иконное изображеніе. Да и о томъ святителямъ великое попеченіе имѣть, каждому въ своей области, чтобы хорошіе иконники и ихъ ученики писали съ древнихъ образцовъ, а отъ самомышленія бы и своими догадками Божества не описывали; ибо Христосъ Богъ нашъ описанъ плотію, а божествомъ не описанъ».

Изъ этого замѣчательнаго свидѣтельства о состояніи русской иконописи въ половинѣ XVI столѣтія явствуетъ, что —

1) Хотя иконопись сдѣлалась къ половинѣ XVI в. ремесломъ для лю-

дей свѣтскихъ, горожанъ и сельскихъ жителей, но эти мастера состояли или должны были состоять подъ непосредственнымъ вѣдѣніемъ церковныхъ властей. Архіепископы и епископы полагаются руководителями и цензорами иконописнаго дѣла, которое сами они должны были хорошо разумѣть, что̀ видно изъ того, что нѣкоторые изъ московскихъ митрополитовъ сами писали иконы, каковы Симонъ, Варлаамъ, Аѳанасій и особенно Макарій, по мыслямъ котораго могло быть составлено самое правило объ иконописцахъ въ Стоглавѣ. Эти святители сдѣлались естественными посредниками между размножившимися иконописцами изъ людей свѣтскихъ и древнѣйшими иконописцами монахами, каковы были Алимпій Печерскій, Аврамій Смоленскій, митрополитъ Петръ, Андрей Рублевъ и друг. Иконы послѣдняго рекомендуются въ Стоглавѣ для подражанія въ числѣ лучшихъ образцовъ. На западѣ уже въ XII вѣкѣ монастыри перестаютъ быть центрами художественной дѣятельности, и въ XIII-мъ составляются многочисленныя корпораціи рабочихъ изъ горожанъ, корпораціи каменьщиковъ и рѣщиковъ, изъ массы которыхъ выходятъ великіе архитекторы и скульпторы, трудившіеся въ созиданіи и украшеніи великихъ произведеній готическаго стиля. У насъ же, и въ половинѣ XVI в. иконописные мастера, хотя и свѣтскіе, пользовались меньшею самостоятельностью, подчиняясь руководству и цензурѣ монашествующихъ властей. Въ этой церковной цензурѣ наша иконопись XVI в. осталась вѣрна преданіямъ византійскаго искусства, существо котораго, какъ увидимъ, опредѣляется преимущественно ея богословскимъ происхожденіемъ и воспитаніемъ подъ вліяніемъ церковныхъ догматовъ.

2) Такъ какъ на востокѣ, не только въ Россіи, но и въ самой Византіи и на Аѳонской Горѣ, искусство не шло впередъ, то воображеніе естественно обращалось къ древнѣйшему преданію, ища въ немъ для себя идеала. Потому Стоглавъ рекомендуетъ иконописцамъ, вмѣсто самостоятельныхъ работъ, копированіе съ лучшихъ, древнѣйшихъ, греческихъ образцовъ. Сохраняя чистоту преданія, это правило удаляло художника отъ природы, изученіе которой особенно было бы необходимо въ такой странѣ, какъ наше отечество, которое не получило въ наслѣдіе отъ античнаго міра художественныхъ памятниковъ и было разобщено отъ остальной Европы и пространствомъ, и историческими судьбами.

3) Потому наши иконописцы должны были оставаться ремесленниками и вести свое дѣло по истертой колеѣ копированія и подражанія, въ то время, когда на западѣ искусство, только что вступивъ въ свои независимыя права, соединило въ своихъ задачахъ интересы духовные и свѣтскіе, икону и портретъ, религію и миѳологію, въ великихъ произведеньяхъ Рафаэля, Альбрехта Дюрера, Гольбейна, Леонардо-да-Винчи, Микель-Анджело и друг. Въ само-

дѣятельности художника Стоглавъ усматриваетъ только самовольство и произволъ, нарушающіе чистоту священнаго дѣла иконописнаго. Ремесленное положеніе этого искусства имѣло своимъ плодомъ, или дюжинныя произведенія посредственности, или безвкусіе и безобразіе, противъ котораго Стоглавъ не миновалъ поднять свой голосъ.

4) Не смотря на всѣ свои недостатки, въ которыхъ естественно обнаружилось невѣжество и отсталость нашихъ предковъ XVI в., наша древняя иконопись имѣетъ свои неоспоримыя преимущества передъ искусствомъ западнымъ уже потому, что судьба сберегла его въ этотъ критическій періодъ отъ художественнаго переворота, извѣстнаго подъ именемъ Возрожденія, и такимъ образомъ противопоставила первобытную чистоту иконописныхъ принциповъ той испорченности нравовъ, тому тупому матеріализму и той безсмысленной идеализаціи, которые господствуютъ въ западномъ искусствѣ съ половины XVI в. до начала текущаго столѣтія. Благодаря своей ремесленности, наша иконопись осталась самостоятельною и независимою отъ художественныхъ авторитетовъ запада. Недостатокъ красоты она искупила оригинальностью древнѣйшаго стиля христіанскаго искусства. Въ этомъ состоитъ ея неоспоримое право на вниманіе даже и тѣхъ націй, гдѣ процвѣтали Рафаэль, Рубенсъ, Пуссенъ. Оригинальность и свѣжесть въ воспроизведеніи религіозныхъ идей всего дороже въ произведеньяхъ христіанскаго искусства, и ежедневное наблюденіе болѣе и болѣе убѣждаетъ въ этомъ русскую публику, при сравненіи пошлыхъ и вялыхъ подражаній западному искусству, которыми загромождены иконостасы въ нашихъ церквахъ, съ энергическими очерками произведеній русской иконописи, возбуждающихъ удивленіе заѣзжихъ иностранцевъ.

Мастера съ ихъ учениками, въ разныхъ областяхъ древней Руси, упоминаемые въ Стоглавѣ, положили первыя основы сосредоточіямъ иконописной дѣятельности, которыя въ нѣкоторомъ отношеніи соотвѣтствовали художественнымъ школамъ запада. До тѣхъ поръ пока была только одна школа, греческая или корсунская, надолго оставившая по себѣ память въ греческихъ подписяхъ на иконахъ: ἅγιος, ἅγια, или даже русскими буквами: агіосъ, агіа, вмѣсто святый, святая. Уже съ XV в. эта школа начинаетъ видоизмѣняться, особенно въ Новѣгородѣ и Псковѣ подъ вліяніемъ запада, въ отличіе отъ болѣе консервативной школы Сергія Радонежскаго, изъ которой вышелъ знаменитый иконописецъ Андрей Рублевъ. Миніатюры въ русскихъ рукописяхъ XV в. или мало отличаются отъ позднѣйшихъ греческихъ, или отзываются порчею, свидѣтельствующею о нѣкоторомъ знакомствѣ мастеровъ съ романскимъ стилемъ западной Европы. Книгопечатаніе должно было оказать свое неотразимое дѣйствіе на русское искусство

уже въ XVI в. Ранніе изъ печатныхъ книгъ западныхъ, съ политипажами и гравюрами, стали доходить на Русь, черезъ Новгородъ и Литву, и отъ заѣзжихъ иностранцевъ, между которыми были и художники по ремеслу. Западныя идеи уже въ XVI в. начинаютъ проглядывать въ русской иконописи и вызывать противъ себя противодѣйствіе со стороны приверженцевъ восточныхъ преданій. Въ XVII в., какъ увидимъ, все сильнѣе и сильнѣе обнаруживалось въ русскомъ искусствѣ вліяніе западное, и западные печатные рисунки, эти куншты (Kunst), размножились до того, что и теперь нерѣдко можно встрѣтить какой нибудь Нѣмецкій Травникъ или Голландскую Библію XVI или XVII столѣтій съ русскими подписями временъ царя Алексѣя Михайловича.

Чѣмъ больше входила иконопись въ общую потребность русскаго народа и чѣмъ больше распространялась, тѣмъ больше въ своемъ развитіи стремилась она къ сокращенію размѣровъ иконописныхъ изображеній до мелкаго письма, сближеннаго съ миніатюрою. Въ народѣ стали распространяться иконы малаго размѣра, пядницы, названныя такъ по своей мѣрѣ. Иконы многоличныя, какъ напримѣръ, Страшный судъ, Почи Богъ отъ дѣлъ своихъ, Единородный Сынъ, и т. п., будучи писаны на доскахъ умѣренной величины, естественно должны были состоять изъ десятковъ и сотенъ маленькихъ фигуръ. Миніатюрность изображеній скрадывала недостатокъ природы, а яркій, даже пестрый колоритъ мелкаго письма съ избыткомъ выкупалъ въ глазахъ нашихъ предковъ наслѣдованную съ давнихъ временъ невѣрность рисунка и недостатокъ въ группировкѣ, въ движеніи и выраженіи фигуръ. Древняя величавость и строгость византійскихъ мозаикъ и стѣнной живописи — въ натуральныхъ и даже въ колоссальныхъ размѣрахъ, смѣнилась игривостью и затѣйливостью миніатюры.

Колосальные размѣры живописныхъ фигуръ требуютъ для себя обширныхъ вмѣстилищъ, высокихъ стѣнъ и громадныхъ сводовъ. Это возможно только въ зданіяхъ каменныхъ, стѣны и своды которыхъ могутъ быть украшены мозаикою и стѣнною живописью. Только въ этомъ случаѣ живопись получаетъ свой монументальный характеръ, составляя одно цѣлое съ архитектурнымъ зданіемъ, котораго стѣны и куполы оно какъ бы раздвигаетъ своею перспективою и свѣтлотѣнью, и пустую поверхность оживляетъ фигурами. Такъ были украшены храмы въ Византіи, Равеннѣ, Римѣ. Тотъ же величавый характеръ имѣютъ древнѣйшіе храмы на Руси, украшенные въ строгомъ Византійскомъ стилѣ — мозаикою и фресками въ колоссальныхъ размѣрахъ, соотвѣтствующихъ общей архитектурной идеѣ цѣлаго зданія.

Сокращеніе размѣровъ иконы было необходимымъ явленіемъ мѣстныхъ

условій вслѣдствіе распространенія христіянскаго просвѣщенія по глухимъ украйнамъ древней Руси, гдѣ могли строиться только маленькія деревянныя церкви и часовни, для украшенія которыхъ возможны были иконы небольшія. Тому же способствовалъ, распространявшійся вмѣстѣ съ христіянствомъ, обычай въ каждой горницѣ, какъ бы ни была она мала, помѣщать икону. Усиливающійся между людьми зажиточными обычай устраивать въ своемъ дому молельни, въ Москвѣ и другихъ городахъ, естественно вызывалъ потребность сокращать размѣры иконъ, и мало по малу глазъ пріучался къ миніатюрному письму, быстро распространившемуся и по церквамъ, и сдѣлавшемуся господствующимъ во всѣхъ школахъ русской иконописи XVI—XVII вѣка, какъ въ городскихъ и сельскихъ, такъ и въ монастырскихъ. Такимъ образомъ, отъ монументальнаго украшенія общественнаго сборища живопись перешла къ предмету домашняго, семейнаго чествованія, и самый храмъ, въ своихъ малыхъ размѣрахъ, въ своей домашней простотѣ, сблизился съ кельею и избою. Въ послѣдствіи этотъ уютный характеръ усвоили себѣ раскольничьи часовни и молельни.

Самые оригиналы, съ которыхъ копировали древніе иконописцы, не могли быть большихъ размѣровъ, потому что переносились изъ далекихъ странъ, сначала изъ Греціи, потомъ изъ центровъ древне-русской жизни, изъ городовъ и монастырей — по дальнимъ захолустьямъ. Иконы, такимъ образомъ, должны были быть переносныя, чтобъ соотвѣтствовать потребности разнесенія начатковъ христіянскаго просвѣщенія по необозримымъ пространствамъ нашего отечества. Въ этомъ отношеніи особенно важны были металлическіе кресты и складни, замѣнявшіе въ маломъ видѣ цѣлые иконостасы и святцы. Это были святыни, самыя удобныя для перенесенія, прочныя и дешевыя; потому онѣ и доселѣ въ большомъ употребленіи въ простомъ народѣ, особенно у раскольниковъ. Эти сектанты, во времена гоненій на нихъ, продолжали, въ своихъ вольныхъ и невольныхъ переселеньяхъ, распространять древній обычай переносныхъ иконъ, складней и цѣлыхъ иконостасовъ, писанныхъ на ткани.

И такъ, вмѣстѣ съ распространеньемъ христіянскаго просвѣщенья, по мѣрѣ того, какъ иконопись пріобрѣтала на Руси свой національный характеръ, она сокращалась въ своихъ размѣрахъ до миніатюры въ рукописяхъ. Эта охота къ миніатюрности въ послѣдствіи дошла до того, что не только на небольшой стѣнѣ въ молельняхъ частныхъ людей собирался изъ мелкихъ иконъ цѣлый церковный иконостасъ, но даже писался онъ и на одной доскѣ величиною въ аршинъ, поларшина и меньше. Такія иконы слывутъ въ народѣ подъ именемъ Церкви.

Сродство иконы мелкаго письма съ миніатюрою въ рукописи не только

не противорѣчило духу иконописи, но даже соотвѣтствовало ея прямому назначенію поучать въ догматахъ и идеяхъ христіанской религіи. Какъ въ древнѣйшія уже времена исторіи церкви живопись служила грамотою для безграмотныхъ; такъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ распространившіяся многоличныя иконы, въ лицахъ объясняющія Вѣрую [1]), Достойно, Величитъ душа моя, Отче нашъ, для безграмотныхъ замѣняли письмо и соотвѣтствовали молитвѣ поклоняющихся, какъ въ рукописи миніатюра — тексту; или же поучали, какъ книга, какъ напримѣръ икона, изображающая въ лицахъ церковное значеніе каждаго дня въ недѣлѣ. Такимъ образомъ по сродству съ лицевою рукописью, икона могла распадаться на отдѣльные эпизоды, служившіе миніатюрами въ книгѣ, или на оборотъ отдѣльныя миніатюры изъ книги собирались на одну доску и всѣ вмѣстѣ составляли одну икону, раздѣленную на эпизоды. Такъ напримѣръ, Акаѳистъ Богородицѣ, извѣстный намъ по греческимъ миніатюрамъ отъ XII в. [2]), пишется и какъ икона на доскѣ.

На сѣверной алтарной двери церкви Преп. Сергія Радонежскаго въ Кирилло-Бѣлозерскомъ монастырѣ написана въ 1607 г. тамошнимъ монахомъ икона въ семи отдѣленіяхъ, очевидно, заимствованная изъ миніатюръ лицевыхъ рукописей Ветхаго Завѣта, Патериковъ, Синодиковъ и т. п. [3]). А именно: въ первомъ отдѣлѣ Богородица на престолѣ среди ангеловъ въ Раю; во 2-мъ сидятъ въ раю же праотцы, Авраамъ, Исаакъ и Іаковъ, и возлѣ нихъ стоитъ благоразумный разбойникъ съ крестомъ въ рукахъ — значитъ, изъ Страшнаго суда. Въ 3-мъ, ангелъ изгоняетъ Адама и Евву изъ рая и наставляетъ ихъ на ручное дѣло, съ надписями: «Повелѣ Господь Адама и Евгу зъ рая вонъ изгнати, и повелѣ Господь стрѣщи врата едемская херувиму пламенну» — и «Ангелъ Господень Адама и Евгу на дѣло ручное наставляетъ. Плакася Адамъ со Евгою предъ раемъ сидя». Въ 4-мъ, состояніе человѣка въ вѣчности между раемъ и мукою — извѣстный эпизодъ изъ Страшнаго суда: человѣкъ, привязанный къ столбу, съ надписью: «Милостыню творилъ, а блуда не отсталъ, милостыни ради муки избавленъ быстъ, блуда же ради рая лишенъ еси, человѣче» и проч. Въ 5-мъ, смерть праведнаго человѣка, и въ 6-мъ, смерть грѣшника, съ надписями, подробно повѣствующими о томъ и другомъ событіи, по сюжету во всемъ согласные съ миніатюрами лицевой Библіи графа Уварова, заимствованными, вѣроятно, изъ Синодиковъ. Въ 7-мъ изображеніе заимствовано изъ лицеваго Іоанна

1) Архим. Макарія «Археол. описаніе церк. древн. въ Новѣгородѣ» II, 36, 120.
2) Въ Синод. Библіотекѣ. Миніатюры изданы Московскимъ Публичнымъ Музеемъ.
3) Архим. Варлаама «Описаніе древн. и рѣдкихъ вещей въ Кирилло-Бѣлозер. монаст.» въ Чтеніяхъ ист. и древн. 1859. III, стр. 18.

Лѣствичника, а именно: Іоаннъ Лѣствичникъ говоритъ во храмѣ поученіе братіи; лѣствица, по которой восходятъ иноки къ небу, одни ведомые ангелами, другіе низвергаемые внизъ дьяволами, и обитель въ Раифѣ, называемая «темницею», и въ ней подвиги кающихся монаховъ, помѣщенныхъ по два и по одному въ одной кельѣ, съ соотвѣтствующей предмету надписью.

Въ сближеніи иконы съ книжною миніатюрою иконопись доводила до бо́льшаго развитія нѣкоторые изъ своихъ принциповъ. При изображеніяхъ на иконѣ или въ свиткахъ, данныхъ въ руки святымъ, предписывается полагать надписи. Лицевое изображеніе Вѣрую или Достойно разлагаетъ тексты этихъ молитвъ на нѣсколько надписей, соотвѣтствующихъ эпизодамъ. Иконопись стремится къ выраженію религіозныхъ идей и богословскихъ ученій — и нигдѣ она не достигаетъ этой цѣли полнѣе, какъ въ многоличныхъ изображеніяхъ, которыя, истолковывая текстъ, являются какъ бы богословскими, дидактическими поэмами.

Такія иконописныя поэмы ведутъ свое начало въ русской иконописи съ давнихъ временъ. Еще въ 1554 г. Псковскіе иконописцы Останя и Якушка написали для Благовѣщенскаго собора, въ Москвѣ, на одной доскѣ четыре многоличныя иконы, которыхъ сложное содержаніе объясняется желаніемъ выразить цѣлый рядъ богословскихъ идей, и которыя по тому самому тогда же дали поводъ къ любопытному богословско-иконописному пренію, въ которомъ дьякъ Висковатый заподозривалъ эти иконы въ западныхъ новизнахъ: такъ что это преніе заставляетъ предполагать, что иконы многоличныя, изображающія въ лицахъ молитву или рядъ богословскихъ мыслей, были еще въ половинѣ XVI в. новостью, по крайней мѣрѣ въ Москвѣ, и необычностью нѣкоторыхъ подробностей возбуждали недоумѣніе. Сказанныя иконы имѣютъ своими сюжетами: 1) Почи Богъ въ день седьмый, 2) Единородный Сынъ, 3) Пріидите, людіе, Тріипостасному Божеству поклонимся и 4) Во гробѣ плотски.

Чтобы дать понятіе о многоличныхъ переводахъ, выражающихъ какъ бы цѣлый богословскій трактатъ или дидактическую поэму, здѣсь прилагаются два снимка (рис. 1 и 2) съ иконописныхъ рисунковъ XVII в., изъ собранія г. Филимонова, соотвѣтствующіе двумъ первымъ изъ этихъ четырехъ сюжетовъ, такъ какъ самый оригиналъ въ Благовѣщенскомъ соборѣ сдѣлался вовсе недоступенъ не только для снятія съ него копіи, но и для подробнаго разсмотрѣнія, по причинѣ массивной ризы, которою скрыты всѣ подробности иконы.

1) Почи Богъ въ день седьмый. Икона дѣлится на двѣ части, на верхнюю и нижнюю, по соотвѣтствію Новаго завѣта Ветхому, искупленія — грѣхопаденію, и небеснаго и вѣчнаго — земному и преходящему. Эпизоды

отдѣлены архитектурными линіями, въ кругахъ, въ ореолахъ въ формѣ миндалины; одинъ помѣщенъ подъ аркою. Внизу исторія первыхъ человѣковъ

1. ПОЧИ БОГЪ ВЪ ДЕНЬ СЕДЬМЫЙ.
(рисун. XVIII вѣка.)

и сыновей ихъ Каина и Авеля. Земля, съ ея бѣдствіями и грѣхами, очерчена продолговатымъ неправильнымъ оваломъ, внутри котораго, безъ соблюденія

единства времени и мѣста, изображено: Адамъ и Евва по изгнаніи изъ рая, наставляемые ангеломъ на ручное дѣло, Каинъ убиваетъ Авеля и потомъ мучится своимъ злодѣяніемъ, Адамъ и Евва оплакиваютъ Авеля, и наконецъ звѣри. По четыремъ концамъ этого отдѣленія по ангелу, дующему въ трубу: это сѣверъ, востокъ, югъ и западъ. Внѣ отдѣленія — сотвореніе Еввы, и Господь, въ видѣ ангела, благословляетъ первыхъ человѣковъ. Въ верхней части, посреди, въ кругу Господь Богъ опочилъ отъ дѣлъ своихъ на одрѣ. По обѣимъ сторонамъ, въ ореолахъ миндальной формы, изображенъ обнаженный Іисусъ Христосъ, покрытый херувимскими крыльями. Направо, онъ стоитъ, въ юношескомъ видѣ, и къ нему обращается Богъ Отецъ, какъ бы призывая на подвигъ искупленія. Налѣво, онъ распятъ на крестѣ, но распятіе изображено такъ, что вмѣстѣ съ Богомъ Отцемъ и Духомъ Святымъ составляетъ одно цѣлое, изображающее св. Троицу. — Этотъ же сюжетъ, писанный отличнымъ мелкимъ письмомъ Строгановской школы, можно видѣть въ молельнѣ Московскаго купца Тихомірова.

2) Единородный Сынъ. Кромѣ предложеннаго здѣсь въ снимкѣ (рис. 2), мы будемъ имѣть въ виду еще два перевода этого сюжета: одинъ въ изданіи Даженкура, вѣроятно, XVI в. (томъ VI, табл. 120), и другой въ рисункѣ изъ собранія г. Филимонова, на оборотѣ съ надписями начала XVII в. — Этотъ сюжетъ имѣетъ своею идеею тоже искупленіе, но собственно съ развитіемъ мысли о побѣдѣ надъ смертію, одержанной смертію Искупителя. Эпизоды приведены въ архитектоническую связь посредствомъ зданій по обѣимъ сторонамъ круга, въ которомъ возсѣдаетъ Спаситель, и посредствомъ симметрическаго помѣщенія нижнихъ эпизодовъ подъ серединнымъ изображеніемъ Не рыдай мене мати. Христосъ изображенъ трижды. Во первыхъ, въ юношескомъ типѣ, какъ Еммануилъ, въ сказанномъ кругѣ, несомомъ херувимами, съ тетраморфомъ въ десницѣ, то есть, съ группою четырехъ символовъ Евангелистовъ въ сокращеніи [1]). Надъ Нимъ тоже въ кругахъ Духъ Святый и Богъ Отецъ, всѣ вмѣстѣ составляютъ св. Троицу; по сторонамъ по ангелу держатъ солнце и луну. Во вторыхъ, подъ кругомъ, Христосъ стоитъ во гробѣ, обнимаемый Богородицею: это Не рыдай мене Мати, переводъ господствующій въ итальянскихъ школахъ XV в., особенно въ Ломбардской и Умбрійской. Въ третьихъ, внизу на лѣво, Христосъ, въ воинскомъ доспѣхѣ и съ мечемъ сидитъ на крестѣ, водруженномъ на груди низверженнаго Ада. Въ пандалъ съ этимъ изображеньемъ, Смерть ѣдетъ на львѣ по тѣламъ мертвецовъ, которые поѣдаютъ звѣри и хищныя птицы. Въ храминахъ по сторонамъ Троицы по стоящему ангелу. Въ переводѣ у

1) Twining, Symbols and emblems of early and med. Christ. art. 1852. Табл. 50.

2. ЕДИНОРОДНЫЙ СЫНЪ-СЛОВО БОЖІЕ.

(рисун. XVII вѣка)

Даженкура, одинъ изъ нихъ держитъ чашу, другой дискъ; на иконѣ, въ собраніи член. Общества Древн. Русск. Искусства А. Е. Сорокина, оба ангела въ приподнятыхъ рукахъ держатъ по диску, а одинъ изъ нихъ въ другой рукѣ имѣетъ кадило; по инымъ переводамъ оба держатъ по ковчежцу. Въ приложенномъ здѣсь рисункѣ оба ангела съ пустыми руками—переводъ, ясно указывающій на различіе редакцій въ этомъ отношеніи. Любопытную особенность предлагаетъ переводъ по Филимоновскому рисунку начала XVII в. Вмѣсто двухъ ангеловъ — въ одной храминѣ сидитъ Богородица, а въ другой — идетъ ангелъ съ кадиломъ. Троякое присутствіе Іисуса Христа означаетъ троякую идею: о Господѣ Богѣ въ Троицѣ, его милосердіи и о побѣдѣ Креста надъ смертію. Полное объясненіе этого сюжета можно получить изъ надписей надъ отдѣльными его частями. Въ Клинцовскомъ подлинникѣ читается: «А что Спасъ сидитъ на херувимахъ, въ кругу его писано: сѣдяй на херувимахъ, видяй бездны, промышляяй всяческая, устрашаяй враги, и возносяй смиренныя духомъ. На правой сторонѣ ангелу, что чашу держитъ: чаша гнѣва Божія вина не растворенна, исполнь растворенія. Милосердію (т. е. изображенію Христа, стоящаго во гробѣ) подпись: Душу свою за други своя положи. А что Спасъ сидитъ на крестѣ вооруженъ, а тому подпись: смертію на смерть наступи, единъ сый святыя Троицы, спрославляемъ отцу и Святому Духу, спаси насъ. За тѣмъ же Спасомъ на полѣ: Попирая сопротивныя, обнажая оружіе на враги. Надъ Херувимомъ подпись: Херувимъ трясый землю, подвизая преисподняя. Смерти подпись: Послѣдній врагъ, смерть всепагубная. За смертію на полѣ подпись: Вся мимо идутъ, а словеса Божія не имутъ преити. Надъ птицами и надъ звѣрьми подпись: птицы небесныя и звѣріе, пріидите снѣсти тѣлеса мертвыхъ. Духу Святому подпись: Духъ сый воистину, Духъ животворящъ всяку тварь». Подписи въ переводѣ у Даженкура нѣсколько отличаются отъ этихъ. Надъ всею иконою подпись: Единородный сынъ Слово Божіе, безсмертенъ и безначаленъ и присносущъ сый Сынъ Отцу—соотвѣтствуетъ изображенію Троицы. Подпись: Взыде Господь отъ Сіона и глагола отъ Іерусалима и разсуди люди въ юдоли—присовокупляетъ къ этому сюжету идею о страшномъ судѣ. Такимъ образомъ, эти двѣ иконы: Почи Богъ и Единородный Сынъ соотвѣтствуютъ между собою какъ начало и конецъ міру, сближеніе которыхъ въ одномъ представленіи было любимою темою въ средневѣковомъ искусствѣ. — Подписи на рисункѣ начала XVII в. Вверху надъ Христомъ въ Троицѣ: Гласъ отъ Сіона и Богъ явися яко человѣкъ, воплотися отъ святыя Богородицы. Надъ Богородицею въ храминѣ: Богородица бяше на престолѣ сѣдяще, видяще сына сво-

его и Бога и славу, и вся мимо идетъ, слово Божіе не имать преити. Надъ ангеломъ съ кадиломъ (вм. сосуда въ переводѣ у Даженкура): чаша гнѣва Божія и проч. [1]).

Тамъ, гдѣ представлялась возможность, одновременно съ иконописью миніатюрною, производилась и иконопись въ большихъ размѣрахъ, съ фигурами въ натуральную величину и даже больше натуральныхъ размѣровъ, въ расписываньи иконостасовъ и стѣнъ каменныхъ церквей какъ внутри, такъ и снаружи, особенно въ Москвѣ и въ нѣкоторыхъ монастыряхъ; но письмо миніатюрное господствовало, столько же вызываемое общею потребностью, сколько и удобное для ограниченныхъ средствъ русскаго искусства.

Потому эта миніатюрная иконопись особенно процвѣтала въ самой популярной и самой національной изъ школъ древне-русской иконописи, именно въ школѣ Строгановской, связанной съ Новгородскою самымъ происхожденьемъ своимъ въ XVI в. изъ Устюга. Чтобъ оцѣнить достоинство иконъ мелкаго письма этой школы, надобно ихъ разсматривать вблизи, какъ миніатюру въ книгѣ, даже въ увеличительное стекло. Въ этой, такъ сказать, ювелирной работѣ, испещренной яркими красками, будто эмаль, художественное достоинство Строгановскаго письма не подлежитъ сомнѣнію.

По общему ходу историческаго развитія, Москва не раньше XVII столѣтія могла образовать свои собственныя иконописныя школы. Какъ средоточіе, куда царственные собиратели земли русской отовсюду изъ старыхъ городовъ пересаживали зачатки прежней исторической жизни, Москва и въ школѣ такъ называемыхъ царскихъ иконописцевъ осталась вѣрна своему назначенію, набирая этихъ мастеровъ изъ разныхъ городовъ и монастырей и возводя ихъ въ почетное званіе жалованныхъ и кормовыхъ иконописцевъ.

Теперь слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ о томъ, въ какомъ смыслѣ надобно понимать такъ называемыя школы русской иконописи. Художественныя школы, какъ онѣ развились на западѣ, собственно стали тамъ возможны только тогда, когда съ XIV в. начали обнаруживаться въ искусствѣ извѣстныя направленія, проложенныя художественною личностію, которая, увлекая за собою толпу учениковъ, образуетъ около себя школу. Итальянскій живописецъ Ченнини, XIV в., изъ школы Джіоттовой, въ своемъ трактатѣ объ искусствѣ (о чемъ подробнѣе будетъ рѣчь впереди) уже

---

1) Замѣчаніе, сдѣланное г. Ровинскимъ въ «Исторіи русск. школъ иконописанія» на стр. 15, о томъ, что въ иконѣ Единородный Сыне встрѣчается рисунокъ Чимабуэ — требуетъ фактическаго доказательства. Въ Италіи ни въ XIII в. ни послѣ, такіе сюжеты не писались. Сродство могло быть только въ изображеніи Спасителя, стоящаго во гробѣ, о чемъ и замѣчено нами.

совѣтуетъ мастерамъ не подражать безъ разбору, а избирать себѣ одного мастера по собственному влеченію и вкусу, и ему слѣдовать [1]). Такъ образовались въ Италіи въ XV в. школы Флорентійская, Ломбардо-Венеціанская, Умбрійская, потомъ въ XVI в. школы Леонардо-да-Винчи, Рафаэля, Тиціана и проч. Напротивъ того, такъ называемыя школы русской иконописи опредѣлились не личнымъ характеромъ мастеровъ — основателей этихъ школъ, не особенностями художественнаго направленія, а внѣшними случайными обстоятельствами. Строгановская школа получила свое названіе отъ фамиліи именитыхъ людей Строгановыхъ; Царская школа имѣла видъ болѣе учрежденія оффиціальнаго, нежели собственно художественнаго; школы монастырскія, сельскія назывались такъ потому, что были заводимы въ монастыряхъ, селахъ. Отсутствіе того развѣтвленія художественныхъ направленій, которое сдѣлало возможнымъ и необходимымъ школы на западѣ, опредѣлялось самою сущностью русской иконописи.

Религіозный принципъ въ наиболѣе вѣрномъ воспроизведеніи преданія, обычаемъ и вѣрованьями въ ней вкоренившійся, и потомъ какъ бы узаконенный предписаніями Стоглава, останавливалъ развитіе художественныхъ личностей, и тѣмъ самымъ полагалъ преграду въ развитіи ея по школамъ; потому что съ понятіемъ о художественной школѣ непремѣнно соединяется мысль о самостоятельномъ, личномъ выраженіи извѣстнаго направленія, или въ выборѣ болѣе любимыхъ сюжетовъ, или въ новомъ способѣ ихъ представленія, въ бо́льшей или мѐньшей идеализаціи или натурализмѣ и т. п. Напротивъ того, наши иконники, какого бы названія они ни были, Новгородскіе, Строгановскіе или Московскіе, были обязаны писать такъ, какъ, по преданью, писали лучшіе изъ древнихъ мастеровъ, а своихъ догадокъ и своемыслія въ иконное писаніе не вносить. Они могли отличаться только худшимъ или лучшимъ воспроизведеньемъ преданья, писать иконы крупнѣе или мельче, болѣе или менѣе тщательно ихъ отдѣлывать, болѣе или менѣе соблюдать естественную пропорцію фигуръ, болѣе или менѣе употреблять ту или другую краску, жолтую или зеленую, свѣтлую или темную; то есть — отличіе между ними состояло не столько въ положительныхъ качествахъ, которыя опредѣляли бы въ равной степени достоинство различныхъ направленій иконописи, сколько въ качествахъ отрицательныхъ, состоявшихъ въ бо́льшихъ или мѐньшихъ недостаткахъ каждой изъ такъ называемыхъ школъ нашей иконописи. Въ доказательство, прочтите, напримѣръ, слѣдующія характеристики въ лучшемъ изъ всѣхъ сочиненій о русской иконописи, въ изслѣдованіи г. Ровинскаго, помѣщенномъ въ VIII томѣ записокъ Петерб.

1) Въ главѣ XXVII этого трактата.

Археол. Общества: «Отличительные признаки Новгородскаго письма составляютъ: рисунокъ рѣзкій, длинный, прямыми чертами; фигуры по большой части короткія, въ 7 и въ $7^1/_2$ головъ; лицо длинное, носъ спущенъ на губы; ризы писаны въ двѣ краски, или раздѣлены толстыми чертами, бѣлилами и чернилами» — однимъ словомъ цѣлый рядъ недостатковъ, выказывающихъ отсутствіе артистическаго умѣнья, вкуса и природы, выдается за характеристику такой знаменитой школы, какъ новгородская. — Или: въ мелкихъ иконахъ Новгородскаго письма «замѣтна большая пестрота, происходящая отъ чрезмѣрнаго употребленія празелени и киновари».... «Къ этому разряду Новгородскихъ писемъ надо отнести иконы, писанныя почти безъ тѣней. Лица въ нихъ покрыты темною празеленью, безъ затѣнки и оживки, иногда даже безъ движекъ; ризы безъ пробѣловъ, раздѣлены черными чертами».... «Въ иконахъ Новгородскаго письма третьяго разряда преобладаетъ вохра: лица желтыя» и проч. Хотя авторъ отдаетъ должную справедливость Строгановскимъ иконникамъ, которые дѣйствительно внесли въ нашу иконопись, нѣкоторую художественность, но и они сначала писали «лица темнозеленаго цвѣта, почти безъ оживки. Ризы по большой части безъ пробѣловъ, раздѣлены чертами, бѣлилами и чернилами». Даже въ лучшихъ Строгановскихъ письмахъ, въ такъ называемыхъ вторыхъ, не смотря на живость и яркость колорита, г. Ровинскій отличительною характеристикою ставитъ длинныя фигуры. Но особенно видны недостатки Строгановскихъ писемъ изъ слѣдующаго сравненія ихъ съ Московскими старыми: «Строгановскія иконы выше Московскихъ по отдѣлкѣ, но въ Московскихъ болѣе живописи, складки въ одеждахъ иногда довольно удачны, а въ раскраскѣ палатъ видна попытка представить ихъ въ перспективѣ»; между тѣмъ какъ палаты на Строгановскихъ иконахъ, хотя и очень красивы, но съ большими затѣями. Впрочемъ и Московскія письма первой половины XVII в. «совершенно желтыя, вохра въ лицахъ, вохра въ ризахъ, вохра въ палатахъ, свѣтъ — вохра». Хотя гораздо снисходительнѣе г-на Ровинскаго смотритъ на нашу иконопись архимандритъ Макарій, но и онъ, выставляя на видъ ея неоспоримыя достоинства, завѣщанныя древнимъ преданіемъ, и свято сохраненныя, все же характеризуетъ Новгородскія письма такими особенностями, которыя принадлежатъ крайне неразвитому состоянію искусства, бѣднаго техникою и чуждаго первымъ условіямъ изящнаго вкуса, воспитаннаго изученіемъ природы и художественныхъ образцовъ. «Къ отличительнымъ признакамъ Новгородскаго иконописанія—говоритъ онъ [1])—относится преиму-

1) Археол. описаніе церковн. древност. въ Новгородѣ. II, 26—28.

щественно то, что въ его изображеніяхъ и особенно въ ликахъ святыхъ замѣтно болѣе строгости, чѣмъ умиленія, но такъ что въ нихъ являются жители именно горняго міра, а не земнаго. Этимъ самымъ оно подходитъ ближе къ греческой иконописи, чѣмъ къ Московской, отличающейся свѣтлымъ колоритомъ и умиленіемъ въ лицахъ, и чѣмъ къ Строгановской, отличающейся точностью обрисовки, разнообразіемъ въ лицахъ и яркостію красокъ».... «Отступленіе отъ подлинниковъ (т. е. отъ греческихъ образцовъ) заключается въ томъ, что Новгородскій пошибъ не имѣетъ той тщательной отдѣлки, плавки письма, чистой и ровной, какими отличаются произведенія греческія. Здѣсь нѣтъ и той смѣлой творческой кисти и той тщательности въ раздѣлѣ линій, въ отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, какія усматриваемъ на византійскихъ иконахъ. Наконецъ самыя краски не имѣютъ той яркости, какую имѣютъ онѣ на иконахъ древняго греческаго письма». — То есть, по самому снисходительному мнѣнію автора, Новгородскія письма предлагаютъ слабую копію съ писемъ греческихъ, погрѣшительную въ рисункѣ и колоритѣ; а въ письмахъ Строгановскихъ и Московскихъ замѣчается незначительный шагъ впередъ въ разнообразіи очерковъ и въ живости красокъ. Что же касается до греческаго искусства, то его цвѣтущая пора на Руси была только въ XI и XII столѣтіяхъ. Съ тѣхъ поръ и само оно постепенно падало ниже и ниже, и вліяніе его на русскихъ мастеровъ становилось слабѣе, по мѣрѣ того, какъ рѣже дѣлались сношенія Руси съ Греціею. Хотя еще въ XIV и даже въ XV в. упоминаются на Руси греческіе мастера, писавшіе иконы и имѣвшіе у себя учениковъ русскихъ, хотя и въ послѣдствіи, въ XVI и XVII столѣтіяхъ доходили къ намъ греческія иконы, писанныя въ восточныхъ монастыряхъ, на Аѳонѣ, но все немногое, что̀ осталось намъ греческаго отъ этихъ столѣтій, такъ незначительно въ художественномъ отношеніи, что имѣетъ цѣну только потому, насколько эти греческія произведенья, писанныя по старой рутинѣ, могутъ напомнить собою тѣ лучшіе образцы, отъ которыхъ они ведутъ свое происхожденіе черезъ десятыя руки. Не было уже ни творчества, ни жизненности въ этихъ произведеньяхъ монастырскаго, аскетическаго воображенія; если же они оказывались лучше издѣлій русскихъ, то единственно по внѣшней техникѣ, которая, въ греческихъ монастыряхъ, по преданію издавна велась отъ поколѣнія къ поколѣнію. Именно въ этомъ только отношеніи и могли имѣть цѣну тѣ заѣзжіе Греки, которые въ XIV и XV столѣтіяхъ учили русскихъ мастеровъ. Лучшимъ доказательствомъ безплодности позднѣйшаго греческаго искусства, закоснѣвшаго въ монастырскомъ стилѣ Аѳонской Горы, служитъ тотъ фактъ, что ни отъ этихъ столѣтій, ни отъ позднѣйшихъ, ничего не осталось на Руси изъ произведеній греческой ико-

нописи, что заслуживало бы особеннаго вниманія въ художественномъ отношеніи.

И такъ, наша иконопись въ XVI и XVII столѣтіяхъ оставалась на низшей степени своего художественнаго развитія. Стремясь къ высокой цѣли выраженія религіозныхъ идей, въ представленіи Божества и святыхъ по образу и по подобію, какъ выражается Стоглавъ, она не имѣла необходимыхъ средствъ къ достиженію этой цѣли, ни правильнаго рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленнаго свѣтло-тѣнью. Поставляя себѣ правиломъ изображеніе Божества въ его человѣческомъ воплощеніи, она не знала человѣка и не догадывалась о необходимости изучать его внѣшнія формы съ натуры. Имѣя своимъ назначеніемъ воспроизводить лики святыхъ, апостоловъ, пророковъ и мучениковъ, по ихъ существу, согласно дѣйствительности, т. е. каковы они были при жизни, это искусство вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы боялось дѣйствительности, не находя необходимымъ брать у нея уроки въ правильномъ начертаніи рукъ и ногъ, въ естественной постановкѣ фигуръ и въ ихъ движеніяхъ, соотвѣтствующихъ законамъ природы и душевному расположенію.

По своимъ принципамъ, какъ увидимъ ниже, наша иконопись не должна была чуждаться портрета, и она дѣйствительно его не чуждалась, какъ это, напримѣръ, можно видѣть на одной иконѣ Новгородскаго письма конца XV в., съ портретными изображеньями цѣлой фамиліи молящихся лицъ, означенныхъ поименно [1]). Иконописцамъ даже вмѣнялось въ обязанность писать портреты новыхъ угодниковъ русскихъ, XV, XVI и XVII в., современниковъ самимъ мастерамъ. Но это обыкновенно дѣлалось по смерти самихъ угодниковъ, по воспоминанію, иногда даже по разсказу очевидцевъ, съ которымъ долженъ былъ согласоваться портретистъ. Такой портретъ, составленный по соображеніямъ съ общими очертаньями и характеромъ угодника, ставился на его гробницѣ. То есть, дѣйствительность должна была перейти въ вѣчность, вмѣстѣ съ жизненностью должна была утратить всѣ индивидуальныя подробности портрета, она должна была скрыться отъ глазъ иконописца подъ завѣсою смерти, чтобъ стать предметомъ его, такъ сказать, портретнаго изображенья.

Это неразрѣшимое противорѣчіе между задачею иконописи воспроизводить портреты священныхъ личностей по существу, по образу и подобію, и между полнымъ забвеніемъ иконописцами дѣйствительности, заслуживаетъ особеннаго вниманія въ разсужденіи этого искусства.

Другой, не меньше того характеристическій принципъ, наслѣдованный

---

1) Макарія, Арх. опис. церк. др. въ Новг. II, 79.

нашею иконописью отъ позднѣйшаго византійскаго искусства, измельчавшаго въ монастыряхъ, состоитъ въ избѣжаніи наготы человѣческихъ фигуръ. Согласный съ скромностью и важностью церковнаго стиля, этотъ принципъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ вреденъ для иконописи въ отношеніи художественномъ; потому что только на обнаженныхъ фигурахъ мастеръ можетъ выучиться правильности рисунка и вѣрности въ постановкѣ и движеніи фигуръ. Правильность и естественность драпированной фигуры провѣряется соотвѣтствующею ей въ положеніи и въ движеніяхъ обнаженною. Потому лучшіе художники на западѣ въ XVI в. сочиняли свои картины сначала въ обнаженныхъ фигурахъ, и потомъ ихъ драпировали одеждою. Отвращеніе отъ дѣйствительности подкрѣплялось въ душѣ русскаго иконописца ложнымъ стыдомъ передъ наготою; потому онъ долженъ былъ бороться съ непобѣдимыми для него затрудненьями, когда, по принятымъ правиламъ, ему приходилось писать нагія или полуобнаженныя фигуры Адама и Евы или Спасителя въ крещеніи и распятіи. По такимъ фигурамъ можно всего лучше судить о безпомощности иконописца, предоставленнаго въ своихъ техническихъ средствахъ себѣ самому, безъ помощи натуры.

Не по одной благочестивой мечтательности, переселявшей воображеніе въ горній міръ, иконопись чуждалась дѣйствительности, но и потому, что должна была существовать безъ пособій скульптуры, свободное развитіе которой воспрещалось самими догматами церкви. Въ старину этотъ недостатокъ вовсе не былъ чувствителенъ на Руси, которая не наслѣдовала отъ античнаго міра греческихъ и римскихъ развалинъ, украшенныхъ классическими статуями и рельефами.

Статуя, по своимъ осязаемымъ, чувственнымъ формамъ, ставитъ художника лицомъ къ лицу съ природою, ошибка противъ которой рѣже бросается въ глаза человѣку, даже вовсе неразвитому, въ фигурѣ округленной, съ осязаемыми членами, съ выдающимся впередъ носомъ и углубленными впадинами глазъ, нежели въ фигурѣ, начертанной на плоскости. Статуя не только служила повѣркою правильности рисунка въ живописи, но и давала ей своими впадинами и выдающимися частями и вообще своею округленностью тотъ рельефъ и ту свѣто-тѣнь, въ которыхъ сближаются впечатлѣнія отъ живописи и отъ скульптуры. На западѣ успѣхи живописи состояли въ тѣсной связи съ вліяніемъ на нее скульптуры. Цвѣтущій вѣкъ готическаго стиля, именно XIII-й, кромѣ возвышенности религіозныхъ идей въ архитектурныхъ линіяхъ, особенно знаменитъ безчисленными произведеньями скульптуры, въ статуяхъ и колоссальныхъ рельефахъ, украшающихъ внѣшнія стѣны и порталы готическихъ храмовъ. Великій успѣхъ въ исторіи искусства того времени состоялъ въ геніальной смѣлости претво-

рить чувственность античной пластики въ соотвѣтствующія христіянству благочестивыя формы. Какъ византійская мозаика, своимъ золотымъ полемъ и яркими изображеньями до безконечности раздвигала для фантазіи внутреннее святилище храма позади олтаря; такъ сотни окаменѣлыхъ священныхъ ликовъ, снаружи готическихъ храмовъ, отовсюду выступая изъ стѣнъ, поднимаясь выше и выше, и восходя подъ самыя стрѣлки зданія, стремящіяся къ облакамъ, оживляютъ и одухотворяютъ весь храмъ и преобразуютъ его для благочестивой толпы въ колоссальное изображеніе молитвы, въ которой помышленія о священныхъ событіяхъ и лицахъ на вѣки приняли монументальную форму пластическаго спокойствія.

Мастера, сооружавшіе соборы, были вмѣстѣ и скульпторами и рисовальщиками. Черченіе плановъ воспитывало ихъ въ перспективѣ, а рисунки для статуй и рельефовъ были школою для живописи. По счастію до насъ дошолъ цѣлый портфейль рисунковъ, съ объясненіями, одного французскаго архитектора XIII в. по имени Билляра Оннекура (Villard de Honnecourt), теперь весь изданный въ точныхъ снимкахъ [1]). Между планами и очерками собственнаго сочиненія, Билляръ оставилъ по себѣ нѣсколько снимковъ съ разныхъ церковныхъ зданій изъ Реймса, Камбре, Лаона, а также съ произведеній скульптуры, не только средневѣковой, но и античной, классической, которую онъ въ своемъ наивномъ невѣдѣніи называетъ сарацинскою. Такъ какъ архитектура раньше другихъ искусствъ достигла совершенства, то Билляръ является почти безукоризненнымъ въ своихъ архитектурныхъ чертежахъ. Хотя прочіе его рисунки значительно слабѣе архитектурныхъ, но для исторіи искусства не меньше этихъ послѣднихъ важны потому, что изъ нихъ видно стремленіе художника XIII в. къ изученію природы, въ копированіи съ натуры человѣческихъ фигуръ и звѣрей. Такъ между прочимъ нарисовалъ онъ льва съ натуры, свидѣтельствуя о томъ собственноручною подписью на самомъ рисункѣ. Левъ на цѣпи, прикрѣпленной къ колу, вытянулъ морду впередъ, положивъ ее на переднія лапы. Рисунокъ писанъ въ длину животнаго. На другомъ рисункѣ левъ изображенъ en face, съ явнымъ намѣреніемъ художника изучить предметы съ разныхъ сторонъ. Также en face, съ головы въ раккурсѣ, написалъ онъ лошадь. Въ его человѣческихъ фигурахъ много вкуса и пластическаго изящества, напоминающаго современныя художнику статуи на готическихъ порталахъ. Въ отношеніи исторіи искусства особенно заслуживаютъ вниманія его попытки писать обнаженныя человѣческія фигуры, съ очевидною цѣлью научиться правильности рисунка, чтобъ потомъ эти фигуры драпировать, такъ какъ въ искусствѣ его времени

1) Album de Villard de Honnecourt, par Alfr. Darcel. Paris. 1858.

человѣческая нагота вообще воспрещалась.—Въ Италіи первыя проявленія самостоятельнаго изящества въ живописи, къ концу XIII и въ началѣ XIV в., т. е. во время Джіотто и его учениковъ, соотвѣтствуютъ блистательнымъ успѣхамъ, сдѣланнымъ въ тоже самое время въ скульптурѣ Николаемъ Пизанскимъ и его школою. До Джіотто, въ Италіи XIII в., какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, живопись отличалась благочестіемъ, величавостью, умиленіемъ, глубиною мысли и чувства, но не доставало ей природы и свободы художественнаго творчества. То и другое дано было ей этимъ великимъ современникомъ Данта.

Впрочемъ, если скульптура не оказала своего благотворнаго вліянія на успѣхи нашей иконописи, если наши иконописцы, лишенные пособія этого искусства, не могли сблизиться съ натурою, для того чтобъ почерпать изъ нея новые и свѣжіе элементы для своего творчества; все же надобно помнить, что начатки скульптурныхъ формъ даны были нашему древнему искусству, и они не изсякали до позднѣйшаго времени, но, остановленные въ своемъ развитіи, не могли принести тѣхъ блистательныхъ плодовъ, какіе мы видимъ въ скульптурѣ готической и Пизанской. Во-первыхъ, рельефныя работы на металлѣ и деревѣ были у насъ очень распространены, и металлическіе складни, какъ было замѣчено, пользовались и доселѣ пользуются на Руси большею популярностью. Но эти издѣлія, мелкія и въ рельефахъ самыхъ плоскихъ, не могли пробудить въ мастерахъ чувства природы, какъ оно естественно пробуждается, когда художникъ лѣпитъ цѣлую статую, въ натуральную величину. Во-вторыхъ, всякій, знакомый съ исторіею искусства, не можетъ не усмотрѣть въ основѣ нашей иконописи очевидное вліяніе скульптурныхъ формъ, и именно въ отсутствіи ландшафта и того, что̀ въ картинѣ называется воздухомъ, въ изображеніи горъ, деревъ, травъ, зданій, на манеръ старинныхъ рельефовъ, въ постановкѣ фигуры на золотомъ или одноцвѣтномъ полѣ, будто статуи, наконецъ въ первобытномъ способѣ громоздить разныя событія на одной и той же доскѣ, безъ соблюденья перспективы и единства времени и мѣста, какъ это было принято на рельефахъ древнихъ саркофаговъ и диптиховъ, о чемъ будетъ сказано въ послѣдствіи, и какъ это употребляется на русскихъ складняхъ. Но эти пластическіе элементы вошли въ наше искусство только по преданью отъ греческаго, гдѣ они имѣли нѣкогда свою живучесть и художественное значеніе; у насъ же, остановившись въ своемъ развитіи, способствовали только укорененію безвкусія въ ошибкахъ противъ перспективы, ландшафта и вообще противъ композиціи рисунка.

До крайней степени безвкусія дошло наше церковное искусство послѣднихъ ста лѣтъ въ неуклюжемъ соединеніи формы пластической съ живопис-

ною, въ распространившемся повсюду обычаѣ покрывать иконы такъ называемыми ризами, въ которыхъ сквозь металлическую доску, изрытую плохимъ рельефомъ, кое-гдѣ будто изъ прорѣхъ въ глубокихъ ямкахъ проглядываютъ лица, руки и ноги изображенныхъ на доскѣ фигуръ. Въ этомъ отношеніи наша старина зарекомендовала себя лучшимъ вкусомъ въ пониманіи художественныхъ формъ, отнесясь съ большимъ уваженіемъ къ иконописи, въ употребленіи только металлическаго оплечья, покрывающаго поля иконы.

Въ цвѣтущую эпоху христіанскаго искусства, какъ мы видимъ на западѣ, всѣ его отрасли, и живопись, и скульптура, и архитектура, не только одинаково стремятся къ одной цѣли въ служеніи религіи, но и совокупно идутъ рука объ руку, соединяясь въ дѣятельности одного и того же лица, вмѣстѣ и живописца, и скульптора, и архитектора; и притомъ, такъ какъ сначала совершенствуется архитектура, то подъ ея господствомъ начинаютъ развиваться прочія искусства. Мы уже видѣли отличнаго архитектора французскаго, въ XIII в., который былъ вмѣстѣ скульпторъ и искусный рисовальщикъ. Сверхъ того, въ своемъ альбомѣ онъ предлагаетъ нѣсколько рисунковъ и правилъ для механическихъ сооруженій помощію винтовъ и блоковъ, и, какъ человѣкъ своего времени, углубляется въ рѣшеніе философскаго вопроса о вѣчномъ движеніи. Въ Италіи XIV в. Джіотто не только писалъ превосходныя иконы и вѣрные портреты, но и построилъ при Флорентійскомъ соборѣ колокольню и украсилъ ее рельефами. Между его учениками были художники, которые соединяли въ своей дѣятельности всѣ эти три искусства, какъ Андрей Чіоне, прозванный Орканья. И чѣмъ древнѣе христіянское искусство, тѣмъ неразрывнѣе эта связь отдѣльныхъ его отраслей, подъ господствомъ архитектуры, какъ такой многообъемлющей формы, которая, въ сооруженіи храма, служитъ видимымъ символомъ церкви, какъ собранія вѣрующихъ, а въ олтарѣ, воздвигнутомъ на ракѣ святаго мученика, предлагаетъ средоточіе ихъ молитвамъ. Мозаика и стѣнная иконопись составляютъ какъ бы нераздѣльное цѣлое съ самымъ зданіемъ. Скульптурныя украшенія на капителяхъ колоннъ и на порталахъ, какъ живые члены одного цѣлаго, будто выростая на камнѣ, служатъ продолженіемъ архитектурныхъ частей, и ихъ завершаютъ своими легкими формами. Такъ было и у насъ въ старину, когда подъ вліяніемъ греческихъ мастеровъ, строились въ XI и XII столѣтіяхъ древнѣйшие каменные соборы въ старыхъ городахъ удѣльной Руси. Но по мѣрѣ распространенья христіянскаго просвѣщенія по глухимъ мѣстамъ, когда за недостаткомъ кирпича и камня, стали размножаться деревянныя церкви, та первобытная связь въ отрасляхъ искусства, сама собою должна была рушиться. Скульптура и мозаика пришли въ забвеніе. Оставалась одна иконопись, которая, безъ поддержки архитектурныхъ

Даженкура, одинъ изъ нихъ держитъ чашу, другой дискъ; на иконѣ, въ собраніи член. Общества Древн. Русск. Искусства А. Е. Сорокина, оба ангела въ приподнятыхъ рукахъ держатъ по диску, а одинъ изъ нихъ въ другой рукѣ имѣетъ кадило; по инымъ переводамъ оба держатъ по ковчежцу. Въ приложенномъ здѣсь рисункѣ оба ангела съ пустыми руками—переводъ, ясно указывающій на различіе редакцій въ этомъ отношеніи. Любопытную особенность предлагаетъ переводъ по Филимоновскому рисунку начала XVII в. Вмѣсто двухъ ангеловъ — въ одной храминѣ сидитъ Богородица, а въ другой — идетъ ангелъ съ кадиломъ. Троякое присутствіе Іисуса Христа означаетъ троякую идею: о Господѣ Богѣ въ Троицѣ, его милосердіи и о побѣдѣ Креста надъ смертію. Полное объясненіе этого сюжета можно получить изъ надписей надъ отдѣльными его частями. Въ Клинцовскомъ подлинникѣ читается: «А что Спасъ сидитъ на херувимахъ, въ кругу его писано: сѣдяй на херувимахъ, видяй бездны, промышляяй всяческая, устрашаяй враги, и возносяй смиренныя духомъ. На правой сторонѣ ангелу, что чашу держитъ: чаша гнѣва Божія вина не растворенна, исполнь растворенія. Милосердію (т. е. изображенію Христа, стоящаго во гробѣ) подпись: Душу свою за други своя положи. А что Спасъ сидитъ на крестѣ вооруженъ, а тому подпись: смертію на смерть наступи, единъ сый святыя Троицы, спрославляемъ отцу и Святому Духу, спаси насъ. За тѣмъ же Спасомъ на полѣ: Попирая сопротивныя, обнажая оружіе на враги. Надъ Херувимомъ подпись: Херувимъ трясый землю, подвизая преисподняя. Смерти подпись: Послѣдній врагъ, смерть всепагубная. За смертію на полѣ подпись: Вся мимо идутъ, а словеса Божія не имутъ преити. Надъ птицами и надъ звѣрьми подпись: птицы небесныя и звѣріе, пріидите снѣсти тѣлеса мертвыхъ. Духу Святому подпись: Духъ сый воистину, Духъ животворящъ всяку тварь». Подписи въ переводѣ у Даженкура нѣсколько отличаются отъ этихъ. Надъ всею иконою подпись: Единородный сынъ Слово Божіе, безсмертенъ и безначаленъ и присносущъ сый Сынъ Отцу—соотвѣтствуетъ изображенію Троицы. Подпись: Взыде Господь отъ Сіона и глагола отъ Іерусалима и разсуди люди въ юдоли—присовокупляетъ къ этому сюжету идею о страшномъ судѣ. Такимъ образомъ, эти двѣ иконы: Почи Богъ и Единородный Сынъ соотвѣтствуютъ между собою какъ начало и конецъ міру, сближеніе которыхъ въ одномъ представленіи было любимою темою въ средневѣковомъ искусствѣ. — Подписи на рисункѣ начала XVII в. Вверху надъ Христомъ въ Троицѣ: Гласъ отъ Сіона и Богъ явися яко человѣкъ, воплотися отъ святыя Богородицы. Надъ Богородицею въ храминѣ: Богородица бяше на престолѣ сѣдяще, видяще сына сво-

его и Бога и славу, и вся мимо идетъ, слово Божіе не имать преити. Надъ ангеломъ съ кадиломъ (вм. сосуда въ переводѣ у Даженкура): чаша гнѣва Божія и проч. [1]).

Тамъ, гдѣ представлялась возможность, одновременно съ иконописью миніатюрною, производилась и иконопись въ большихъ размѣрахъ, съ фигурами въ натуральную величину и даже больше натуральныхъ размѣровъ, въ расписываньи иконостасовъ и стѣнъ каменныхъ церквей какъ внутри, такъ и снаружи, особенно въ Москвѣ и въ нѣкоторыхъ монастыряхъ; но письмо миніатюрное господствовало, столько же вызываемое общею потребностью, сколько и удобное для ограниченныхъ средствъ русскаго искусства.

Потому эта миніатюрная иконопись особенно процвѣтала въ самой популярной и самой національной изъ школъ древне-русской иконописи, именно въ школѣ Строгановской, связанной съ Новгородскою самымъ происхожденьемъ своимъ въ XVI в. изъ Устюга. Чтобъ оцѣнить достоинство иконъ мелкаго письма этой школы, надобно ихъ разсматривать вблизи, какъ миніатюру въ книгѣ, даже въ увеличительное стекло. Въ этой, такъ сказать, ювелирной работѣ, испещренной яркими красками, будто эмаль, художественное достоинство Строгановскаго письма не подлежитъ сомнѣнію.

По общему ходу историческаго развитія, Москва не раньше XVII столѣтія могла образовать свои собственныя иконописныя школы. Какъ средоточіе, куда царственные собиратели земли русской отовсюду изъ старыхъ городовъ пересаживали зачатки прежней исторической жизни, Москва и въ школѣ такъ называемыхъ царскихъ иконописцевъ осталась вѣрна своему назначенію, набирая этихъ мастеровъ изъ разныхъ городовъ и монастырей и возводя ихъ въ почетное званіе жалованныхъ и кормовыхъ иконописцевъ.

Теперь слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ о томъ, въ какомъ смыслѣ надобно понимать такъ называемыя школы русской иконописи. Художественныя школы, какъ онѣ развились на западѣ, собственно стали тамъ возможны только тогда, когда съ XIV в. начали обнаруживаться въ искусствѣ извѣстныя направленія, проложенныя художественною личностію, которая, увлекая за собою толпу учениковъ, образуетъ около себя школу. Итальянскій живописецъ Ченнини, XIV в., изъ школы Джіоттовой, въ своемъ трактатѣ объ искусствѣ (о чемъ подробнѣе будетъ рѣчь впереди) уже

---

1) Замѣчаніе, сдѣланное г. Ровинскимъ въ «Исторіи русск. школъ иконописанія» на стр. 15, о томъ, что въ иконѣ Единородный Сыне встрѣчается рисунокъ Чимабуэ — требуетъ фактическаго доказательства. Въ Италіи ни въ XIII в. ни послѣ, такіе сюжеты не писались. Сродство могло быть только въ изображеніи Спасителя, стоящаго во гробѣ, о чемъ и замѣчено нами.

совѣтуетъ мастерамъ не подражать безъ разбору, а избирать себѣ одного мастера по собственному влеченію и вкусу, и ему слѣдовать [1]). Такъ образовались въ Италіи въ XV в. школы Флорентійская, Ломбардо-Венеціанская, Умбрійская, потомъ въ XVI в. школы Леонардо-да-Винчи, Рафаэля, Тиціана и проч. Напротивъ того, такъ называемыя школы русской иконописи опредѣлились не личнымъ характеромъ мастеровъ — основателей этихъ школъ, не особенностями художественнаго направленія, а внѣшними случайными обстоятельствами. Строгановская школа получила свое названіе отъ фамиліи именитыхъ людей Строгановыхъ; Царская школа имѣла видъ болѣе учрежденія оффиціальнаго, нежели собственно художественнаго; школы монастырскія, сельскія назывались такъ потому, что были заводимы въ монастыряхъ, селахъ. Отсутствіе того развѣтвленія художественныхъ направленій, которое сдѣлало возможнымъ и необходимымъ школы на западѣ, опредѣлялось самою сущностью русской иконописи.

Религіозный принципъ въ наиболѣе вѣрномъ воспроизведеніи преданія, обычаемъ и вѣрованьями въ ней вкоренившійся, и потомъ какъ бы узаконенный предписаніями Стоглава, останавливалъ развитіе художественныхъ личностей, и тѣмъ самымъ полагалъ преграду въ развитіи ея по школамъ; потому что съ понятіемъ о художественной школѣ непремѣнно соединяется мысль о самостоятельномъ, личномъ выраженіи извѣстнаго направленія, или въ выборѣ болѣе любимыхъ сюжетовъ, или въ новомъ способѣ ихъ представленія, въ бóльшей или мéньшей идеализаціи или натурализмѣ и т. п. Напротивъ того, наши иконники, какого бы названія они ни были, Новгородскіе, Строгановскіе или Московскіе, были обязаны писать такъ, какъ, по преданью, писали лучшіе изъ древнихъ мастеровъ, а своихъ догадокъ и своемыслія въ иконное писаніе не вносить. Они могли отличаться только худшимъ или лучшимъ воспроизведеньемъ преданья, писать иконы крупнѣе или мельче, болѣе или менѣе тщательно ихъ отдѣлывать, болѣе или менѣе соблюдать естественную пропорцію фигуръ, болѣе или менѣе употреблять ту или другую краску, жолтую или зеленую, свѣтлую или темную; то есть — отличіе между ними состояло не столько въ положительныхъ качествахъ, которыя опредѣляли бы въ равной степени достоинство различныхъ направленій иконописи, сколько въ качествахъ отрицательныхъ, состоявшихъ въ бóльшихъ или мѐньшихъ недостаткахъ каждой изъ такъ называемыхъ школъ нашей иконописи. Въ доказательство, прочтите, напримѣръ, слѣдующія характеристики въ лучшемъ изъ всѣхъ сочиненій о русской иконописи, въ изслѣдованіи г. Ровинскаго, помѣщенномъ въ VIII томѣ записокъ Петерб.

1) Въ главѣ XXVII этого трактата.

Археол. Общества: «Отличительные признаки Новгородскаго письма составляютъ: рисунокъ рѣзкій, длинный, прямыми чертами; фигуры по большой части короткія, въ 7 и въ $7^1/_2$ головъ; лицо длинное, носъ спущенъ на губы; ризы писаны въ двѣ краски, или раздѣлены толстыми чертами, бѣлилами и чернилами» — однимъ словомъ цѣлый рядъ недостатковъ, выказывающихъ отсутствіе артистическаго умѣнья, вкуса и природы, выдается за характеристику такой знаменитой школы, какъ новгородская. — Или: въ мелкихъ иконахъ Новгородскаго письма «замѣтна большая пестрота, происходящая отъ чрезмѣрнаго употребленія празелени и киновари».... «Къ этому разряду Новгородскихъ писемъ надо отнести иконы, писанныя почти безъ тѣней. Лица въ нихъ покрыты темною празеленью, безъ затѣнки и оживки, иногда даже безъ движекъ; ризы безъ пробѣловъ, раздѣлены черными чертами».... «Въ иконахъ Новгородскаго письма третьяго разряда преобладаетъ вохра: лица желтыя» и проч. Хотя авторъ отдаетъ должную справедливость Строгановскимъ иконникамъ, которые дѣйствительно внесли въ нашу иконопись, нѣкоторую художественность, но и они сначала писали «лица темнозеленаго цвѣта, почти безъ оживки. Ризы по большой части безъ пробѣловъ, раздѣлены чертами, бѣлилами и чернилами». Даже въ лучшихъ Строгановскихъ письмахъ, въ такъ называемыхъ вторыхъ, не смотря на живость и яркость колорита, г. Ровинскій отличительною характеристикою ставитъ длинныя фигуры. Но особенно видны недостатки Строгановскихъ писемъ изъ слѣдующаго сравненія ихъ съ Московскими старыми: «Строгановскія иконы выше Московскихъ по отдѣлкѣ, но въ Московскихъ болѣе живописи, складки въ одеждахъ иногда довольно удачны, а въ раскраскѣ палатъ видна попытка представить ихъ въ перспективѣ»; между тѣмъ какъ палаты на Строгановскихъ иконахъ, хотя и очень красивы, но съ большими затѣями. Впрочемъ и Московскія письма первой половины XVII в. «совершенно желтыя, вохра въ лицахъ, вохра въ ризахъ, вохра въ палатахъ, свѣтъ — вохра». Хотя гораздо снисходительнѣе г-на Ровинскаго смотритъ на нашу иконопись архимандритъ Макарій, но и онъ, выставляя на видъ ея неоспоримыя достоинства, завѣщанныя древнимъ преданіемъ, и свято сохраненныя, все же характеризуетъ Новгородскія письма такими особенностями, которыя принадлежатъ крайне неразвитому состоянію искусства, бѣднаго техникою и чуждаго первымъ условіямъ изящнаго вкуса, воспитаннаго изученіемъ природы и художественныхъ образцовъ. «Къ отличительнымъ признакамъ Новгородскаго иконописанія—говоритъ онъ [1])—относится преиму-

---

1) Археол. описаніе церковн. древност. въ Новгородѣ. II, 26—28.

щественно то, что въ его изображеніяхъ и особенно въ ликахъ святыхъ замѣтно болѣе строгости, чѣмъ умиленія, но такъ что въ нихъ являются жители именно горняго міра, а не земнаго. Этимъ самымъ оно подходитъ ближе къ греческой иконописи, чѣмъ къ Московской, отличающейся свѣтлымъ колоритомъ и умиленіемъ въ лицахъ, и чѣмъ къ Строгановской, отличающейся точностью обрисовки, разнообразіемъ въ лицахъ и яркостію красокъ».... «Отступленіе отъ подлинниковъ (т. е. отъ греческихъ образцовъ) заключается въ томъ, что Новгородскій пошибъ не имѣетъ той тщательной отдѣлки, плавки письма, чистой и ровной, какими отличаются произведенія греческія. Здѣсь нѣтъ и той смѣлой творческой кисти и той тщательности въ раздѣлѣ линій, въ отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, какія усматриваемъ на византійскихъ иконахъ. Наконецъ самыя краски не имѣютъ той яркости, какую имѣютъ онѣ на иконахъ древняго греческаго письма». — То есть, по самому снисходительному мнѣнію автора, Новгородскія письма предлагаютъ слабую копію съ писемъ греческихъ, погрѣшительную въ рисункѣ и колоритѣ; а въ письмахъ Строгановскихъ и Московскихъ замѣчается незначительный шагъ впередъ въ разнообразіи очерковъ и въ живости красокъ. Что же касается до греческаго искусства, то его цвѣтущая пора на Руси была только въ XI и XII столѣтіяхъ. Съ тѣхъ поръ и само оно постепенно падало ниже и ниже, и вліяніе его на русскихъ мастеровъ становилось слабѣе, по мѣрѣ того, какъ рѣже дѣлались сношенія Руси съ Греціею. Хотя еще въ XIV и даже въ XV в. упоминаются на Руси греческіе мастера, писавшіе иконы и имѣвшіе у себя учениковъ русскихъ, хотя и въ послѣдствіи, въ XVI и XVII столѣтіяхъ доходили къ намъ греческія иконы, писанныя въ восточныхъ монастыряхъ, на Аѳонѣ, но все немногое, что̀ осталось намъ греческаго отъ этихъ столѣтій, такъ незначительно въ художественномъ отношеніи, что имѣетъ цѣну только потому, насколько эти греческія произведенья, писанныя по старой рутинѣ, могутъ напомнить собою тѣ лучшіе образцы, отъ которыхъ они ведутъ свое происхожденіе черезъ десятыя руки. Не было уже ни творчества, ни жизненности въ этихъ произведеньяхъ монастырскаго, аскетическаго воображенія; если же они оказывались лучше издѣлій русскихъ, то единственно по внѣшней техникѣ, которая, въ греческихъ монастыряхъ, по преданію издавна велась отъ поколѣнія къ поколѣнію. Именно въ этомъ только отношеніи и могли имѣть цѣну тѣ заѣзжіе Греки, которые въ XIV и XV столѣтіяхъ учили русскихъ мастеровъ. Лучшимъ доказательствомъ безплодности позднѣйшаго греческаго искусства, закоснѣвшаго въ монастырскомъ стилѣ Аѳонской Горы, служитъ тотъ фактъ, что ни отъ этихъ столѣтій, ни отъ позднѣйшихъ, ничего не осталось на Руси изъ произведеній греческой ико-

нописи, что заслуживало бы особеннаго вниманія въ художественномъ отношеніи.

И такъ, наша иконопись въ XVI и XVII столѣтіяхъ оставалась на низшей степени своего художественнаго развитія. Стремясь къ высокой цѣли выраженія религіозныхъ идей, въ представленіи Божества и святыхъ по образу и по подобію, какъ выражается Стоглавъ, она не имѣла необходимыхъ средствъ къ достиженію этой цѣли, ни правильнаго рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленнаго свѣтло-тѣнью. Поставляя себѣ правиломъ изображеніе Божества въ его человѣческомъ воплощеніи, она не знала человѣка и не догадывалась о необходимости изучать его внѣшнія формы съ натуры. Имѣя своимъ назначеніемъ воспроизводить лики святыхъ, апостоловъ, пророковъ и мучениковъ, по ихъ существу, согласно дѣйствительности, т. е. каковы они были при жизни, это искусство вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы боялось дѣйствительности, не находя необходимымъ брать у нея уроки въ правильномъ начертаніи рукъ и ногъ, въ естественной постановкѣ фигуръ и въ ихъ движеніяхъ, соотвѣтствующихъ законамъ природы и душевному расположенію.

По своимъ принципамъ, какъ увидимъ ниже, наша иконопись не должна была чуждаться портрета, и она дѣйствительно его не чуждалась, какъ это, напримѣръ, можно видѣть на одной иконѣ Новгородскаго письма конца XV в., съ портретными изображеньями цѣлой фамиліи молящихся лицъ, означенныхъ поименно [1]). Иконописцамъ даже вмѣнялось въ обязанность писать портреты новыхъ угодниковъ русскихъ, XV, XVI и XVII в., современниковъ самимъ мастерамъ. Но это обыкновенно дѣлалось по смерти самихъ угодниковъ, по воспоминанію, иногда даже по разсказу очевидцевъ, съ которымъ долженъ былъ согласоваться портретистъ. Такой портретъ, составленный по соображеніямъ съ общими очертаньями и характеромъ угодника, ставился на его гробницѣ. То есть, дѣйствительность должна была перейти въ вѣчность, вмѣстѣ съ жизненностью должна была утратить всѣ индивидуальныя подробности портрета, она должна была скрыться отъ глазъ иконописца подъ завѣсою смерти, чтобъ стать предметомъ его, такъ сказать, портретнаго изображенья.

Это неразрѣшимое противорѣчіе между задачею иконописи воспроизводить портреты священныхъ личностей по существу, по образу и подобію, и между полнымъ забвеніемъ иконописцами дѣйствительности, заслуживаетъ особеннаго вниманія въ разсужденіи этого искусства.

Другой, не меньше того характеристическій принципъ, наслѣдованный

---

1) Макарія, Арх. опис. церк. др. въ Новг. II, 79.

нашею иконописью отъ позднѣйшаго византійскаго искусства, измельчавшаго въ монастыряхъ, состоитъ въ избѣжаніи наготы человѣческихъ фигуръ. Согласный съ скромностью и важностью церковнаго стиля, этотъ принципъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ вреденъ для иконописи въ отношеніи художественномъ; потому что только на обнаженныхъ фигурахъ мастеръ можетъ выучиться правильности рисунка и вѣрности въ постановкѣ и движеніи фигуръ. Правильность и естественность драпированной фигуры провѣряется соотвѣтствующею ей въ положеніи и въ движеніяхъ обнаженною. Потому лучшіе художники на западѣ въ XVI в. сочиняли свои картины сначала въ обнаженныхъ фигурахъ, и потомъ ихъ драпировали одеждою. Отвращеніе отъ дѣйствительности подкрѣплялось въ душѣ русскаго иконописца ложнымъ стыдомъ передъ наготою; потому онъ долженъ былъ бороться съ непобѣдимыми для него затрудненьями, когда, по принятымъ правиламъ, ему приходилось писать нагія или полуобнаженныя фигуры Адама и Евы или Спасителя въ крещеніи и распятіи. По такимъ фигурамъ можно всего лучше судить о безпомощности иконописца, предоставленнаго въ своихъ техническихъ средствахъ себѣ самому, безъ помощи натуры.

Не по одной благочестивой мечтательности, переселявшей воображеніе въ горній міръ, иконопись чуждалась дѣйствительности, но и потому, что должна была существовать безъ пособій скульптуры, свободное развитіе которой воспрещалось самими догматами церкви. Въ старину этотъ недостатокъ вовсе не былъ чувствителенъ на Руси, которая не наслѣдовала отъ античнаго міра греческихъ и римскихъ развалинъ, украшенныхъ классическими статуями и рельефами.

Статуя, по своимъ осязаемымъ, чувственнымъ формамъ, ставитъ художника лицомъ къ лицу съ природою, ошибка противъ которой рѣже бросается въ глаза человѣку, даже вовсе неразвитому, въ фигурѣ округленной, съ осязаемыми членами, съ выдающимся впередъ носомъ и углубленными впадинами глазъ, нежели въ фигурѣ, начертанной на плоскости. Статуя не только служила повѣркою правильности рисунка въ живописи, но и давала ей своими впадинами и выдающимися частями и вообще своею округленностью тотъ рельефъ и ту свѣто-тѣнь, въ которыхъ сближаются впечатлѣнія отъ живописи и отъ скульптуры. На западѣ успѣхи живописи состояли въ тѣсной связи съ вліяніемъ на нее скульптуры. Цвѣтущій вѣкъ готическаго стиля, именно XIII-й, кромѣ возвышенности религіозныхъ идей въ архитектурныхъ линіяхъ, особенно знаменитъ безчисленными произведеньями скульптуры, въ статуяхъ и колоссальныхъ рельефахъ, украшающихъ внѣшнія стѣны и порталы готическихъ храмовъ. Великій успѣхъ въ исторіи искусства того времени состоялъ въ геніальной смѣлости прetво-

рить чувственность античной пластики въ соотвѣтствующія христіянству благочестивыя формы. Какъ византійская мозаика, своимъ золотымъ полемъ и яркими изображеньями до безконечности раздвигала для фантазіи внутреннее святилище храма позади олтаря; такъ сотни окаменѣлыхъ священныхъ ликовъ, снаружи готическихъ храмовъ, отовсюду выступая изъ стѣнъ, поднимаясь выше и выше, и восходя подъ самыя стрѣлки зданія, стремящіяся къ облакамъ, оживляютъ и одухотворяютъ весь храмъ и преобразуютъ его для благочестивой толпы въ колоссальное изображеніе молитвы, въ которой помышленія о священныхъ событіяхъ и лицахъ на вѣки приняли монументальную форму пластическаго спокойствія.

Мастера, сооружавшіе соборы, были вмѣстѣ и скульпторами и рисовальщиками. Черченіе плановъ воспитывало ихъ въ перспективѣ, а рисунки для статуй и рельефовъ были школою для живописи. По счастію до насъ дошолъ цѣлый портфейль рисунковъ, съ объясненіями, одного французскаго архитектора XIII в. по имени Вилляра Оннекура (Villard de Honnecourt), теперь весь изданный въ точныхъ снимкахъ [1]). Между планами и очерками собственнаго сочиненія, Вилляръ оставилъ по себѣ нѣсколько снимковъ съ разныхъ церковныхъ зданій изъ Реймса, Камбре, Лаона, а также съ произведеній скульптуры, не только средневѣковой, но и античной, классической, которую онъ въ своемъ наивномъ невѣдѣніи называетъ сарацинскою. Такъ какъ архитектура раньше другихъ искусствъ достигла совершенства, то Вилляръ является почти безукоризненнымъ въ своихъ архитектурныхъ чертежахъ. Хотя прочіе его рисунки значительно слабѣе архитектурныхъ, но для исторіи искусства не меньше этихъ послѣднихъ важны потому, что изъ нихъ видно стремленіе художника XIII в. къ изученію природы, въ копированіи съ натуры человѣческихъ фигуръ и звѣрей. Такъ между прочимъ нарисовалъ онъ льва съ н а т у р ы, свидѣтельствуя о томъ собственноручною подписью на самомъ рисункѣ. Левъ на цѣпи, прикрѣпленной къ колу, вытянулъ морду впередъ, положивъ ее на переднія лапы. Рисунокъ писанъ въ длину животнаго. На другомъ рисункѣ левъ изображенъ en face, съ явнымъ намѣреніемъ художника изучить предметы съ разныхъ сторонъ. Также en face, съ головы въ раккурсѣ, написалъ онъ лошадь. Въ его человѣческихъ фигурахъ много вкуса и пластическаго изящества, напоминающаго современныя художнику статуи на готическихъ порталахъ. Въ отношеніи исторіи искусства особенно заслуживаютъ вниманія его попытки писать обнаженныя человѣческія фигуры, съ очевидною цѣлью научиться правильности рисунка, чтобъ потомъ эти фигуры драпировать, такъ какъ въ искусствѣ его времени

1) Album de Villard de Honnecourt, par Alfr. Darcel. Paris. 1858.

человѣческая нагота вообще воспрещалась.—Въ Италіи первыя проявленія самостоятельнаго изящества въ живописи, къ концу XIII и въ началѣ XIV в., т. е. во время Джіотто и его учениковъ, соотвѣтствуютъ блистательнымъ успѣхамъ, сдѣланнымъ въ тоже самое время въ скульптурѣ Николаемъ Пизанскимъ и его школою. До Джіотто, въ Италіи XIII в., какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, живопись отличалась благочестіемъ, величавостью, умиленіемъ, глубиною мысли и чувства, но не доставало ей природы и свободы художественнаго творчества. То и другое дано было ей этимъ великимъ современникомъ Данта.

Впрочемъ, если скульптура не оказала своего благотворнаго вліянія на успѣхи нашей иконописи, если наши иконописцы, лишенные пособія этого искусства, не могли сблизиться съ натурою, для того чтобъ почерпать изъ нея новые и свѣжіе элементы для своего творчества; все же надобно помнить, что начатки скульптурныхъ формъ даны были нашему древнему искусству, и они не изсякали до позднѣйшаго времени, но, остановленные въ своемъ развитіи, не могли принести тѣхъ блистательныхъ плодовъ, какіе мы видимъ въ скульптурѣ готической и Пизанской. Во-первыхъ, рельефныя работы на металлѣ и деревѣ были у насъ очень распространены, и металлическіе складни, какъ было замѣчено, пользовались и доселѣ пользуются на Руси большею популярностью. Но эти издѣлія, мелкія и въ рельефахъ самыхъ плоскихъ, не могли пробудить въ мастерахъ чувства природы, какъ оно естественно пробуждается, когда художникъ лѣпитъ цѣлую статую, въ натуральную величину. Во-вторыхъ, всякій, знакомый съ исторіею искусства, не можетъ не усмотрѣть въ основѣ нашей иконописи очевидное вліяніе скульптурныхъ формъ, и именно въ отсутствіи ландшафта и того, что̀ въ картинѣ называется воздухомъ, въ изображеніи горъ, деревъ, травъ, зданій, на манеръ старинныхъ рельефовъ, въ постановкѣ фигуры на золотомъ или одноцвѣтномъ полѣ, будто статуи, наконецъ въ первобытномъ способѣ громоздить разныя событія на одной и той же доскѣ, безъ соблюденья перспективы и единства времени и мѣста, какъ это было принято на рельефахъ древнихъ саркофаговъ и диптиховъ, о чемъ будетъ сказано въ послѣдствіи, и какъ это употребляется на русскихъ складняхъ. Но эти пластическіе элементы вошли въ наше искусство только по преданью отъ греческаго, гдѣ они имѣли нѣкогда свою живучесть и художественное значеніе; у насъ же, остановившись въ своемъ развитіи, способствовали только укорененію безвкусія въ ошибкахъ противъ перспективы, ландшафта и вообще противъ композиціи рисунка.

До крайней степени безвкусія дошло наше церковное искусство послѣднихъ ста лѣтъ въ неуклюжемъ соединеніи формы пластической съ живопис-

ною, въ распространившемся повсюду обычаѣ покрывать иконы такъ называемыми ризами, въ которыхъ сквозь металлическую доску, изрытую плохимъ рельефомъ, кое-гдѣ будто изъ прорѣхъ въ глубокихъ ямкахъ проглядываютъ лица, руки и ноги изображенныхъ на доскѣ фигуръ. Въ этомъ отношеніи наша старина зарекомендовала себя лучшимъ вкусомъ въ пониманіи художественныхъ формъ, отнесясь съ большимъ уваженіемъ къ иконописи, въ употребленіи только металлическаго оплечья, покрывающаго поля иконы.

Въ цвѣтущую эпоху христіанскаго искусства, какъ мы видимъ на западѣ, всѣ его отрасли, и живопись, и скульптура, и архитектура, не только одинаково стремятся къ одной цѣли въ служеніи религіи, но и совокупно идутъ рука объ руку, соединяясь въ дѣятельности одного и того же лица, вмѣстѣ и живописца, и скульптора, и архитектора; и притомъ, такъ какъ сначала совершенствуется архитектура, то подъ ея господствомъ начинаютъ развиваться прочія искусства. Мы уже видѣли отличнаго архитектора французскаго, въ XIII в., который былъ вмѣстѣ скульпторъ и искусный рисовальщикъ. Сверхъ того, въ своемъ альбомѣ онъ предлагаетъ нѣсколько рисунковъ и правилъ для механическихъ сооруженій помощію винтовъ и блоковъ, и, какъ человѣкъ своего времени, углубляется въ рѣшеніе философскаго вопроса о вѣчномъ движеніи. Въ Италіи XIV в. Джіотто не только писалъ превосходныя иконы и вѣрные портреты, но и построилъ при Флорентійскомъ соборѣ колокольню и украсилъ ее рельефами. Между его учениками были художники, которые соединяли въ своей дѣятельности всѣ эти три искусства, какъ Андрей Чіоне, прозванный Орканья. И чѣмъ древнѣе христіянское искусство, тѣмъ неразрывнѣе эта связь отдѣльныхъ его отраслей, подъ господствомъ архитектуры, какъ такой многообъемлющей формы, которая, въ сооруженіи храма, служитъ видимымъ символомъ церкви, какъ собранія вѣрующихъ, а въ олтарѣ, воздвигнутомъ на ракѣ святаго мученика, предлагаетъ средоточіе ихъ молитвамъ. Мозаика и стѣнная иконопись составляютъ какъ бы нераздѣльное цѣлое съ самымъ зданіемъ. Скульптурныя украшенія на капителяхъ колоннъ и на порталахъ, какъ живые члены одного цѣлаго, будто выростая на камнѣ, служатъ продолженіемъ архитектурныхъ частей, и ихъ завершаютъ своими легкими формами. Такъ было и у насъ въ старину, когда подъ вліяніемъ греческихъ мастеровъ, строились въ XI и XII столѣтіяхъ древнѣйшіе каменные соборы въ старыхъ городахъ удѣльной Руси. Но по мѣрѣ распространенья христіянскаго просвѣщенія по глухимъ мѣстамъ, когда за недостаткомъ кирпича и камня, стали размножаться деревянныя церкви, та первобытная связь въ отрасляхъ искусства, сама собою должна была рушиться. Скульптура и мозаика пришли въ забвеніе. Оставалась одна иконопись, которая, безъ поддержки архитек[illegible]ъ

требованій, какъ мы видѣли, утратила наконецъ свой монументальный характеръ и сократилась до миніатюры. Религіозный пуризмъ, сосредоточивающій благоговѣйное вниманіе иконописца на иконѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ удалялъ его отъ формъ прочихъ художествъ. Такъ, Романскій стиль архитектуры способствовалъ размноженію прилѣповъ, съ изображеньями животныхъ и разныхъ дивовищъ. Въ наставленіи иконописцу, номѣщенномъ въ одномъ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святцами XVII в. между прочимъ запрещаются такія изображенья не только на церквахъ, но и на воротахъ домовъ: «надъ вратами же домовъ у православныхъ христіянъ воображаемыхъ звѣрей и зміевъ и ни какихъ невѣрныхъ храбрыхъ мужей поставляти не подобаетъ. Ставили бы надъ вратами у своихъ домовъ православные христіяне святыя иконы или честные кресты». Стиль Готическій развилъ употребленіе въ храмахъ расписныхъ оконъ, въ которыхъ живопись становится въ нераздѣльной связи съ архитектурою, озаряя внутренность зданія сквозь радужные переливы священныхъ изображеній. Напротивъ того въ томъ же наставленіи русскому иконописцу сказано: «на стеклѣ святыхъ иконъ не писати и не воображати, понеже сія сокрушительна есть вещь»—то есть, матеріалъ хрупкій. Какъ велико было разобщеніе между архитектурою и иконописью въ Москвѣ XV и XVI столѣтій, явствуетъ наконецъ изъ того, что Русскіе цари и святители, при всемъ своемъ усердіи къ православію, находили возможнымъ поручать сооруженіе Московскихъ храмовъ католическимъ архитекторамъ.

Единственною связью отраслей искусства оставался иконостасъ, особенно въ обширныхъ храмахъ, съ его высокими тяблами, или ярусами, съ рамами для иконъ, съ столпами и вратами подъ сѣнію. Но этотъ въ высшей степени важный предметъ въ русскомъ искусствѣ, доселѣ не довольно оцѣненный въ національномъ и художественномъ отношеніи, требуетъ особаго изслѣдованья.

И такъ, если позволительно сравнивать періоды въ историческомъ развитіи разныхъ народовъ, то наша иконопись въ ея цвѣтущую эпоху, отъ которой дошли до насъ ея лучшіе образцы, т. е. XVI и XVII столѣтій, соотвѣтствуетъ состоянію искусства на западѣ въ XIII вѣкѣ, и не столько во Франціи, гдѣ въ это время готическая скульптура дала новый толчекъ успѣхамъ искусства, сколько въ Италіи, которая до половины сказаннаго столѣтія представляетъ такое же, какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ смутное броженіе элементовъ, объясняемое историками со временъ Вазари, хотя и не вполнѣ справедливо, Византійскимъ вліяніемъ.

При такомъ первобытномъ состояніи искусства на Руси не могли, какъ замѣчено было выше, образоваться самостоятельныя школы иконописи. Ока-

зались только нѣкоторыя различія въ внѣшнихъ, такъ сказать, ремесленныхъ пріемахъ, которые у иконописцевъ слывутъ подъ именемъ пошибовъ.

Болѣе или менѣе удачныя техническія средства этихъ пошибовъ, въ симметрическомъ наложеніи складокъ одежды, въ движкахъ обнаженныхъ частей фигуры, въ условномъ расположеніи оживокъ на лицѣ, въ тщательной отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, въ условныхъ, принятыхъ обычаемъ завиткахъ и въ симметрически расположенныхъ прядяхъ волосъ, всѣ эти средства имѣли одну общую имъ цѣль—держаться одного и того же стиля, полу-византійскаго, полу-русскаго, или точнѣе—позднѣйшаго Византійскаго испорченнаго неискусною и грубою рукою на Руси, какъ мастерà Романскаго стиля портили античныя формы древнехристіянскаго искусства. Уступая въ красотѣ и натуральности стилю древне-христіанскому и древне-Византійскому, этотъ Византійско-Русскій стиль оказался значительно выше Романскаго, потому что, связанный преданіемъ съ Византіею, ближе этого западнаго варварскаго стиля стоялъ къ лучшимъ источникамъ древне-христіянскаго искусства.

Однообразіе и неразвитость религіознаго, полу-византійскаго стиля разныхъ пошибовъ русской иконописи вполнѣ соотвѣтствуетъ такому же коснѣнію древней Руси до XVII столѣтія и въ литературномъ и вообще въ умственномъ отношеніи; потому что въ исторіи просвѣщенія образовательныя искусства развивались и усовершенствовались всегда въ тѣсной связи съ литературою и поэзіею. Первые проблески духовнаго освобожденія отъ средневѣковаго невѣжества, замѣтные и въ лирикѣ трубадуровъ и миннезингеровъ, и въ важныхъ и шутливыхъ разсказахъ труверовъ, и въ народныхъ сценическихъ представленіяхъ, разыгрываемыхъ на городскихъ площадяхъ, и въ богословскихъ преніяхъ и въ ересяхъ, и въ схоластикѣ университетскаго преподаванія, нашли себѣ въ XIII в. высшее проявленіе въ великихъ созданіяхъ готическаго стиля, и городской соборъ, какъ символъ освобождающейся отъ феодальной тираніи общины, былъ столько же результатомъ тогдашней науки и искусства, сколько и центромъ городской жизни съ ея треволненьями и забавами. Знаменитая эпоха Пизанской скульптуры и Джіоттовой школы живописи въ началѣ XIV в. есть вмѣстѣ съ тѣмъ и эпоха великаго творца Божественной Комедіи. Какъ самъ Дантъ умѣлъ рисовать, такъ и современный ему живописецъ и его другъ Джіотто упражнялся въ сочиненіи стиховъ, и какъ онъ самъ, такъ и въ послѣдствіи ученики его заимствовали сюжеты для своей живописи изъ поэмы великаго Флорентійца, какъ бы соревнуя богословамъ, которые объясняли ее съ церковныхъ каѳедръ. И въ слѣдующихъ столѣтіяхъ искусство и наука съ поэзіею идутъ рука объ руку, такъ что рядъ великихъ открытій, которыми средніе вѣка

отдѣляются отъ новыхъ, реформація и господство стиля Возрожденія — только разныя стороны одного и того же результата, къ которому совокупными силами стремились и наука, и практическая жизнь, и искусство. Художники не переставали быть и поэтами и ученымн. Леонардо-да-Винчи любилъ механику и оставилъ по себѣ отличный трактатъ о живописи. Микель-Анджело былъ не только скульпторъ, живописецъ и архитекторъ, но и такой поэтъ, который своими сонетами занялъ бы далеко не послѣднее мѣсто между сочинителями этого популярнаго въ Италіи рода стихотвореній. Рафаэль тоже писалъ сонеты и усердно занимался классическою археологіею.

Напротивъ того, на Руси въ XVI столѣтіи и въ первой половинѣ XVII-го, т. е. въ лучшую эпоху древне-русской иконописи, литература стояла на той же низкой степени, какъ и въ XII столѣтіи: тѣже наивныя лѣтописи, тотъ же перифразъ древнихъ богословскихъ писаній, таже витіеватость житій святыхъ, и тоже отсутствіе художественной поэзіи. Первобытность народной жизни однообразно отражается въ безыскусственныхъ былинахъ и пѣсняхъ; первобытность христіянскаго просвѣщенія — въ посильномъ наблюденіи церковныхъ догматовъ и преданій. Какъ простонародье ведетъ свои полуязыческіе обряды по своему полу-языческому календарю народныхъ годовщинъ; такъ люди грамотные отмѣчаютъ себѣ каждый день соотвѣтствующимъ ему чтеніемъ памятей и поученій въ Прологѣ, въ этой настольной книгѣ нашихъ грамотныхъ предковъ, расположенной по мѣсяцамъ и числамъ.

Русской иконописецъ временъ царя Ивана Васильевича Грознаго или Михаила Ѳеодоровича былъ такъ же мало развитъ въ умственномъ отношеніи, какъ витіеватый проповѣдникъ XII в., Кириллъ Туровскій, усвоившій себѣ всѣ пріемы византійскаго богословія, или какъ набожный странникъ игуменъ Даніилъ, въ томъ же столѣтіи ходившій въ Іерусалимъ поклониться святымъ мѣстамъ. Какъ тогда, такъ и четыреста лѣтъ спустя, тѣже умственные интересы, погруженные въ безотчетномъ вѣрованьи, тоже отсутствіе средствъ къ развитію, таже безыскуственность въ жизни, таже письменность, неустановившаяся въ художественныя формы. Въ исторіи древне-русской литературы указываютъ на XII вѣкъ, какъ на цвѣтущую эпоху, и въ Словѣ о Полку Игоревѣ видятъ ея высшее проявленіе; точно также можно бы и въ исторіи русскаго искусства высшіе его образцы видѣть въ произведеньяхъ той же ранней эпохи, въ мозаикахъ и фрескахъ древнѣйшихъ русскихъ церквей XI и XII в. Если это такъ, то все, чтó сдѣлано было русскимъ искусствомъ въ слѣдующія столѣтія до XVII в. будетъ имѣть такое же отношеніе къ этимъ раннимъ образцамъ, какъ житія святыхъ, писанныя въ XVI или XVII столѣтіяхъ, къ житію Ѳеодосія, образцовому въ

этомъ родѣ произведенію, составленному Несторомъ, или какъ вялое сказаніе о Мамаевомъ Побоищѣ къ превосходному Слову о Полку Игоревѣ.

Недавно полагали, что до временъ Петра Великаго у насъ вовсе не было литературы. Относительно русскаго искусства и теперь большинство образованной публики того же мнѣнія. Однообразіе и неразвитость древней Руси вслѣдствіе многовѣковаго застоя, сравнительно съ быстрымъ развитіемъ запада, дали поводъ къ составленію такихъ взглядовъ на русскую литературу и искусство.

Но исторія неопровержимо доказываетъ, какъ излишнее развитіе западнаго искусства повредило его религіозному направленію, какъ уже непосредственные ученики Рафаэля бросились въ грубый матеріализмъ и язычество, какъ самъ Микель-Анджело, завлекшись анатоміею, исказилъ въ своемъ страшномъ судѣ типъ Іисуса Христа, какъ реформація замѣнила глубину религіознаго вдохновенія пошлою сентиментальностью, и какъ наконецъ безсмысленны и жалки стали всѣ эти каррикатуры на святыню, которыя даже такими великими мастерами, какъ Рубенсъ и Рембрандтъ, были выдаваемы за иконы и предназначались для церковныхъ олтарей.

Все что̀ было сдѣлано западнымъ искусствомъ съ половины XVI в., можетъ имѣть неоспоримыя достоинства во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, кромѣ религіознаго. Наша иконопись, въ своемъ многовѣковомъ коснѣніи, всѣми своими недостатками искупила себѣ чистоту строгаго церковнаго стиля. Этого могла она достигнуть по пути только своей собственной исторіи, которая предохранила не отъ той заманчивой послѣдовательности въ развитіи художественныхъ силъ, которую такъ блистательно открыло себѣ западное искусство въ готическомъ стилѣ и въ великихъ школахъ итальянской скульптуры и живописи XIV и XV столѣтій. Въ исторіи всякое позднѣйшее явленіе связано законами необходимой послѣдовательности съ предыдущими: и мы не должны сожалѣть, что у насъ не было Джіотто или Беато Анжелико Фьезолійскаго, потому что рано или поздно они привели бы за собою чувственную школу Венеціанскую и приторно-сентиментальную и изысканную Болонскую.

И такъ неразвитость нашей иконописи, въ художественномъ отношеніи, составляетъ не только ея отличительный характеръ, но и ея превосходство передъ искусствомъ западнымъ въ отношеніи религіозномъ.

Въ наше просвѣщенное время стали наконецъ отдавать должную справедливость раннимъ произведеньямъ грубаго средневѣковаго искусства; и если Нѣмцы и Французы съ уваженіемъ и любовью обращаются къ своимъ очень невзрачнымъ, часто уродливымъ миніатюрамъ и скульптурнымъ украшеніямъ такъ называемаго Романскаго стиля, искупающимъ въ глазахъ

знатоковъ свое безобразіе религіозною идеею и искренностью чувства; то въ глазахъ нашихъ соотечественниковъ еще бо̀льшаго уваженія заслуживаютъ произведенья древней русской иконописи, въ которыхъ жизненное броженіе формъ изящныхъ съ безобразными и наивная смѣсь величія и красоты съ безвкусіемъ служатъ явнымъ признакомъ молодаго, свѣжаго и неиспорченнаго роскошью искусства, когда оно, еще слабое и неопытное въ техническихъ средствахъ, отважно стремится къ достиженію высокихъ цѣлей и въ неразвитости своихъ элементовъ является прямымъ выраженьемъ неистощимаго богатства идей, въ такой же неразвитости сомкнутаго въ таинственной области вѣрованья.

Чтобы эта общая характеристика русской иконописи не оставалась голословною фразою, необходимо войти въ анализъ нѣкоторыхъ подробностей.

Какъ бы высоко ни цѣнилось художественное достоинство какой нибудь изъ старинныхъ русскихъ иконъ, никогда она не удовлетворитъ эстетически воспитаннаго вкуса, не только по своимъ ошибкамъ въ рисункѣ и въ колоритѣ, но и особенно по той дисгармоніи, какую всегда оказываетъ на душу художественное произведенье, въ которомъ внѣшняя красота принесена въ жертву религіозной идеѣ, подчиненной богословскому ученію: такъ что, сравнивая съ живописью западною произведенія русской иконописи, мы можемъ говорить вообще о принципахъ этой послѣдней, не ставя отдѣльныхъ ея экземпляровъ на ряду съ образцами знаменитыхъ мастеровъ западнаго искусства. И такъ, первый признакъ русской иконописи — отсутствіе сознательнаго стремленія къ изяществу. Она не знаетъ и не хочетъ знать красоты самой по себѣ, и если спасается отъ безобразія, то потому только, что, будучи проникнута благоговѣніемъ къ святости и божественности изображаемыхъ личностей, она сообщаетъ имъ какое то величіе, соотвѣтствующее въ иконѣ благоговѣнію молящагося. Вслѣдствіе этого, красоту замѣняетъ она благородствомъ. Взгляните на лучшіе изъ лицевыхъ святцевъ XVI или XVII в.: при всей неуклюжести многихъ фигуръ въ постановкѣ и движеніяхъ, при очевидныхъ ошибкахъ противъ природы, при невзрачности большой части лицъ, все же ни одному изъ тысячи изображеній не откажете въ томъ благородствѣ характера, которое могъ сообщить имъ художникъ только подъ тѣмъ условіемъ, когда самъ онъ былъ глубоко проникнуть сознаніемъ святости изображаемыхъ имъ лицъ. Это художественные идеалы, высоко постановленные надъ всѣмъ житейскимъ; идеалы, въ которыхъ русскій народъ выразилъ свои понятія о человѣческомъ достоинствѣ, и къ которымъ, вмѣстѣ съ молитвою, обращался онъ, какъ къ образцамъ и руководителямъ въ своей жизни. И тѣмъ дороже для насъ эти иконописные идеалы, что древняя Русь, до самаго XVII столѣтія, за отсутствіемъ искусственной поэзіи,

не знала другихъ поэтическихъ идеаловъ, кромѣ полумиѳическихъ личностей древняго богатырскаго эпоса, такъ-что только въ произведеньяхъ иконописи наши предки вполнѣ могли выразить свою творческую фантазію, вдохновленную христіанствомъ.

Чтобъ опредѣлить господствующій характеръ этихъ иконописныхъ идеаловъ, надобно обратить вниманіе на выборъ самыхъ сюжетовъ и на точку зрѣнія, съ которой они изображались. Взгляните опять на лицевые святцы или на любой изъ старинныхъ иконостасовъ, и тотчасъ же увидите, какія личности болѣе господствуютъ въ нашей иконописи, юныя и свѣжія, или старческія и изможденныя, красивыя и женственныя или мужественныя и строгія? Во-первыхъ, вы замѣтите, что иконопись предпочитаетъ мужскіе идеалы женскимъ, придавая большее разнообразіе первымъ, и не умѣя и не желая изображать женскую красоту и грацію, такъ что женскія фигуры въ нашей иконописи вообще незначительны, мало развиты и однообразны. Во-вторыхъ, изъ мужскихъ фигуръ лучше удаются старческія или по крайней мѣрѣ зрѣлыя, характеры вполнѣ сложившіеся, лица съ бородою, которую такъ любитъ разнообразить наша иконопись, и съ рѣзкими очертаньями, придающими иконописному типу индивидуальность портрета, какъ это можно видѣть напримѣръ изъ приложеннаго здѣсь снимка (рис. 3) съ фотографической копіи иконы Николая Чудотворца, извѣстной подъ названіемъ келейной иконы Преп. Сергія Радонежскаго. Описаніе этого особенно популярнаго на Руси иконописнаго типа помѣщено ниже, гдѣ говорится о подлинникахъ. Менѣе удаются юноши, потому что ихъ очертанія, по неопредѣленности нѣжныхъ, переливающихся линій, сближаются съ дѣвическими. Впрочемъ, изображенья ангеловъ нерѣдко являются въ нашей иконописи замѣчательнымъ въ этомъ отношеніи исключеніемъ, удивляя необыкновеннымъ благородствомъ своей неземной натуры. — Еще меньше мужскихъ юношескихъ фигуръ, удаются фигуры дѣтскія, для изображенія которыхъ требуется еще больше нѣжности и мягкости, нежели въ фигурахъ женственныхъ. Эту сторону нашей иконописи лучше всего можно оцѣнить въ изображеніяхъ Христа-младенца, который обыкновенно больше походитъ на маленькаго взрослаго человѣка, съ рѣзкими чертами вполнѣ сложившагося характера, какъ бы для выраженія той богословской идеи, что Предвѣчный младенецъ, не раздѣляя съ смертными слабостей дѣтскаго возраста, и въ младенческомъ своемъ образѣ являетъ строгій характеръ искупителя и небеснаго Судіи.

Потому, въ изображеніи Богородицы съ Христомъ младенцемъ, иконопись избѣгаетъ намековъ на природныя, наивныя отношенія, въ которыхъ съ такою граціею высказываются нѣжные инстинкты между обыкновенными матерьми и ихъ дѣтьми. Древній типъ Богородицы Млекопитательницы,

нашею иконописью отъ позднѣйшаго византійскаго искусства, измельчавшаго въ монастыряхъ, состоитъ въ избѣжанiи наготы человѣческихъ фигуръ. Согласный съ скромностью и важностью церковнаго стиля, этотъ принципъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ вреденъ для иконописи въ отношенiи художественномъ; потому что только на обнаженныхъ фигурахъ мастеръ можетъ выучиться правильности рисунка и вѣрности въ постановкѣ и движенiи фигуръ. Правильность и естественность драпированной фигуры провѣряется соотвѣтствующею ей въ положенiи и въ движенiяхъ обнаженною. Потому лучшіе художники на западѣ въ XVI в. сочиняли свои картины сначала въ обнаженныхъ фигурахъ, и потомъ ихъ драпировали одеждою. Отвращенiе отъ дѣйствительности подкрѣплялось въ душѣ русскаго иконописца ложнымъ стыдомъ передъ наготою; потому онъ долженъ былъ бороться съ непобѣдимыми для него затрудненьями, когда, по принятымъ правиламъ, ему приходилось писать нагія или полуобнаженныя фигуры Адама и Евы или Спасителя въ крещенiи и распятiи. По такимъ фигурамъ можно всего лучше судить о безпомощности иконописца, предоставленнаго въ своихъ техническихъ средствахъ себѣ самому, безъ помощи натуры.

Не по одной благочестивой мечтательности, переселявшей воображенiе въ горнiй мiръ, иконопись чуждалась дѣйствительности, но и потому, что должна была существовать безъ пособiй скульптуры, свободное развитiе которой воспрещалось самими догматами церкви. Въ старину этотъ недостатокъ вовсе не былъ чувствителенъ на Руси, которая не наслѣдовала отъ античнаго мiра греческихъ и римскихъ развалинъ, украшенныхъ классическими статуями и рельефами.

Статуя, по своимъ осязаемымъ, чувственнымъ формамъ, ставитъ художника лицомъ къ лицу съ природою, ошибка противъ которой рѣже бросается въ глаза человѣку, даже вовсе неразвитому, въ фигурѣ округленной, съ осязаемыми членами, съ выдающимся впередъ носомъ и углубленными впадинами глазъ, нежели въ фигурѣ, начертанной на плоскости. Статуя не только служила повѣркою правильности рисунка въ живописи, но и давала ей своими впадинами и выдающимися частями и вообще своею округленностью тотъ рельефъ и ту свѣто-тѣнь, въ которыхъ сближаются впечатлѣнiя отъ живописи и отъ скульптуры. На западѣ успѣхи живописи состояли въ тѣсной связи съ влiянiемъ на нее скульптуры. Цвѣтущiй вѣкъ готическаго стиля, именно XIII-й, кромѣ возвышенности религiозныхъ идей въ архитектурныхъ линiяхъ, особенно знаменитъ безчисленными произведеньями скульптуры, въ статуяхъ и колоссальныхъ рельефахъ, украшающихъ внѣшнiя стѣны и порталы готическихъ храмовъ. Великiй успѣхъ въ исторiи искусства того времени состоялъ въ генiальной смѣлости претво-

рить чувственность античной пластики въ соотвѣтствующія христіянству благочестивыя формы. Какъ византійская мозаика, своимъ золотымъ полемъ и яркими изображеньями до безконечности раздвигала для фантазіи внутреннее святилище храма позади олтаря; такъ сотни окаменѣлыхъ священныхъ ликовъ, снаружи готическихъ храмовъ, отовсюду выступая изъ стѣнъ, поднимаясь выше и выше, и восходя подъ самыя стрѣлки зданія, стремящіяся къ облакамъ, оживляютъ и одухотворяютъ весь храмъ и преобразуютъ его для благочестивой толпы въ колоссальное изображеніе молитвы, въ которой помышленія о священныхъ событіяхъ и лицахъ на вѣки приняли монументальную форму пластическаго спокойствія.

Мастера, сооружавшіе соборы, были вмѣстѣ и скульпторами и рисовальщиками. Черченіе плановъ воспитывало ихъ въ перспективѣ, а рисунки для статуй и рельефовъ были школою для живописи. По счастію до насъ дошолъ цѣлый портфейль рисунковъ, съ объясненіями, одного французскаго архитектора XIII в. по имени Билляра Оннекура (Villard de Honnecourt), теперь весь изданный въ точныхъ снимкахъ [1]). Между планами и очерками собственнаго сочиненія, Билляръ оставилъ по себѣ нѣсколько снимковъ съ разныхъ церковныхъ зданій изъ Реймса, Камбре, Лаона, а также съ произведеній скульптуры, не только средневѣковой, но и античной, классической, которую онъ въ своемъ наивномъ невѣдѣніи называетъ сарацинскою. Такъ какъ архитектура раньше другихъ искусствъ достигла совершенства, то Билляръ является почти безукоризненнымъ въ своихъ архитектурныхъ чертежахъ. Хотя прочіе его рисунки значительно слабѣе архитектурныхъ, но для исторіи искусства не меньше этихъ послѣднихъ важны потому, что изъ нихъ видно стремленіе художника XIII в. къ изученію природы, въ копированіи съ натуры человѣческихъ фигуръ и звѣрей. Такъ между прочимъ нарисовалъ онъ льва съ натуры, свидѣтельствуя о томъ собственноручною подписью на самомъ рисункѣ. Левъ на цѣпи, прикрѣпленной къ колу, вытянулъ морду впередъ, положивъ ее на переднія лапы. Рисунокъ писанъ въ длину животнаго. На другомъ рисункѣ левъ изображенъ en face, съ явнымъ намѣреніемъ художника изучить предметы съ разныхъ сторонъ. Также en face, съ головы въ раккурсѣ, написалъ онъ лошадь. Въ его человѣческихъ фигурахъ много вкуса и пластическаго изящества, напоминающаго современныя художнику статуи на готическихъ порталахъ. Въ отношеніи исторіи искусства особенно заслуживаютъ вниманія его попытки писать обнаженныя человѣческія фигуры, съ очевидною цѣлью научиться правильности рисунка, чтобъ потомъ эти фигуры драпировать, такъ какъ въ искусствѣ его времени

1) Album de Villard de Honnecourt, par Alfr. Darcel. Paris. 1858.

человѣческая нагота вообще воспрещалась.—Въ Италіи первыя проявленія самостоятельнаго изящества въ живописи, къ концу XIII и въ началѣ XIV в., т. е. во время Джіотто и его учениковъ, соотвѣтствуютъ блистательнымъ успѣхамъ, сдѣланнымъ въ тоже самое время въ скульптурѣ Николаемъ Пизанскимъ и его школою. До Джіотто, въ Италіи XIII в., какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, живопись отличалась благочестіемъ, величавостью, умиленіемъ, глубиною мысли и чувства, но не доставало ей природы и свободы художественнаго творчества. То и другое дано было ей этимъ великимъ современникомъ Данта.

Впрочемъ, если скульптура не оказала своего благотворнаго вліянія на успѣхи нашей иконописи, если наши иконописцы, лишенные пособія этого искусства, не могли сблизиться съ натурою, для того чтобъ почерпать изъ нея новые и свѣжіе элементы для своего творчества; все же надобно помнить, что начатки скульптурныхъ формъ даны были нашему древнему искусству, и они не изсякали до позднѣйшаго времени, но, остановленные въ своемъ развитіи, не могли принести тѣхъ блистательныхъ плодовъ, какіе мы видимъ въ скульптурѣ готической и Пизанской. Во-первыхъ, рельефныя работы на металлѣ и деревѣ были у насъ очень распространены, и металлическіе складни, какъ было замѣчено, пользовались и доселѣ пользуются на Руси большею популярностью. Но эти издѣлія, мелкія и въ рельефахъ самыхъ плоскихъ, не могли пробудить въ мастерахъ чувства природы, какъ оно естественно пробуждается, когда художникъ лѣпитъ цѣлую статую, въ натуральную величину. Во-вторыхъ, всякій, знакомый съ исторіею искусства, не можетъ не усмотрѣть въ основѣ нашей иконописи очевидное вліяніе скульптурныхъ формъ, и именно въ отсутствіи ландшафта и того, что̀ въ картинѣ называется воздухомъ, въ изображеніи горъ, деревъ, травъ, зданій, на манеръ старинныхъ рельефовъ, въ постановкѣ фигуры на золотомъ или одноцвѣтномъ полѣ, будто статуи, наконецъ въ первобытномъ способѣ громоздить разныя событія на одной и той же доскѣ, безъ соблюденья перспективы и единства времени и мѣста, какъ это было принято на рельефахъ древнихъ саркофаговъ и диптиховъ, о чемъ будетъ сказано въ послѣдствіи, и какъ это употребляется на русскихъ складняхъ. Но эти пластическіе элементы вошли въ наше искусство только по преданью отъ греческаго, гдѣ они имѣли нѣкогда свою живучесть и художественное значеніе; у насъ же, остановившись въ своемъ развитіи, способствовали только укорененію безвкусія въ ошибкахъ противъ перспективы, ландшафта и вообще противъ композиціи рисунка.

До крайней степени безвкусія дошло наше церковное искусство послѣднихъ ста лѣтъ въ неуклюжемъ соединеніи формы пластической съ живопис-

ною, въ распространившемся повсюду обычаѣ покрывать иконы такъ называемыми ризами, въ которыхъ сквозь металлическую доску, изрытую плохимъ рельефомъ, кое-гдѣ будто изъ прорѣхъ въ глубокихъ ямкахъ проглядываютъ лица, руки и ноги изображенныхъ на доскѣ фигуръ. Въ этомъ отношеніи наша старина зарекомендовала себя лучшимъ вкусомъ въ пониманіи художественныхъ формъ, отнесясь съ большимъ уваженіемъ къ иконописи, въ употребленіи только металлическаго оплечья, покрывающаго поля иконы.

Въ цвѣтущую эпоху христіанскаго искусства, какъ мы видимъ на западѣ, всѣ его отрасли, и живопись, и скульптура, и архитектура, не только одинаково стремятся къ одной цѣли въ служеніи религіи, но и совокупно идутъ рука объ руку, соединяясь въ дѣятельности одного и того же лица, вмѣстѣ и живописца, и скульптора, и архитектора; и притомъ, такъ какъ сначала совершенствуется архитектура, то подъ ея господствомъ начинаютъ развиваться прочія искусства. Мы уже видѣли отличнаго архитектора французскаго, въ XIII в., который былъ вмѣстѣ скульпторъ и искусный рисовальщикъ. Сверхъ того, въ своемъ альбомѣ онъ предлагаетъ нѣсколько рисунковъ и правилъ для механическихъ сооруженій помощію винтовъ и блоковъ, и, какъ человѣкъ своего времени, углубляется въ рѣшеніе философскаго вопроса о вѣчномъ движеніи. Въ Италіи XIV в. Джіотто не только писалъ превосходныя иконы и вѣрные портреты, но и построилъ при Флорентійскомъ соборѣ колокольню и украсилъ ее рельефами. Между его учениками были художники, которые соединяли въ своей дѣятельности всѣ эти три искусства, какъ Андрей Чіоне, прозванный Орканья. И чѣмъ древнѣе христіянское искусство, тѣмъ неразрывнѣе эта связь отдѣльныхъ его отраслей, подъ господствомъ архитектуры, какъ такой многообъемлющей формы, которая, въ сооруженіи храма, служитъ видимымъ символомъ церкви, какъ собранія вѣрующихъ, а въ олтарѣ, воздвигнутомъ на ракѣ святаго мученика, предлагаетъ средоточіе ихъ молитвамъ. Мозаика и стѣнная иконопись составляютъ какъ бы нераздѣльное цѣлое съ самымъ зданіемъ. Скульптурныя украшенія на капителяхъ колоннъ и на порталахъ, какъ живые члены одного цѣлаго, будто выростая на камнѣ, служатъ продолженіемъ архитектурныхъ частей, и ихъ завершаютъ своими легкими формами. Такъ было и у насъ въ старину, когда подъ вліяніемъ греческихъ мастеровъ, строились въ XI и XII столѣтіяхъ древнѣйшіе каменные соборы въ старыхъ городахъ удѣльной Руси. Но по мѣрѣ распространенья христіянскаго просвѣщенія по глухимъ мѣстамъ, когда за недостаткомъ кирпича и камня, стали размножаться деревянныя церкви, та первобытная связь въ отрасляхъ искусства, сама собою должна была рушиться. Скульптура и мозаика пришли въ забвеніе. Оставалась одна иконопись, которая, безъ поддержки архитектурныхъ

требованій, какъ мы видѣли, утратила наконецъ свой монументальный характеръ и сократилась до миніатюры. Религіозный пуризмъ, сосредоточивающій благоговѣйное вниманіе иконописца на иконѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ удалялъ его отъ формъ прочихъ художествъ. Такъ, Романскій стиль архитектуры способствовалъ размноженію прилѣповъ, съ изображеньями животныхъ и разныхъ дивовищъ. Въ наставленіи иконописцу, помѣщенномъ въ одномъ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святцами XVII в. между прочимъ запрещаются такія изображенья не только на церквахъ, но и на воротахъ домовъ: «надъ вратами же домовъ у православныхъ христіянъ воображаемыхъ звѣрей и зміевъ и ни какихъ невѣрныхъ храбрыхъ мужей поставляти не подобаетъ. Ставили бы надъ вратами у своихъ домовъ православные христіяне святыя иконы или честные кресты». Стиль Готическій развилъ употребленіе въ храмахъ расписныхъ оконъ, въ которыхъ живопись становится въ нераздѣльной связи съ архитектурою, озаряя внутренность зданія сквозь радужные переливы священныхъ изображеній. Напротивъ того въ томъ же наставленіи русскому иконописцу сказано: «на стеклѣ святыхъ иконъ не писати и не воображати, понеже сія сокрушительна есть вещь»—то есть, матеріалъ хрупкій. Какъ велико было разобщеніе между архитектурою и иконописью въ Москвѣ XV и XVI столѣтій, явствуетъ наконецъ изъ того, что Русскіе цари и святители, при всемъ своемъ усердіи къ православію, находили возможнымъ поручать сооруженіе Московскихъ храмовъ католическимъ архитекторамъ.

Единственною связью отраслей искусства оставался иконостасъ, особенно въ обширныхъ храмахъ, съ его высокими тяблами, или ярусами, съ рамами для иконъ, съ столпами и вратами подъ сѣнію. Но этотъ въ высшей степени важный предметъ въ русскомъ искусствѣ, доселѣ не довольно оцѣненный въ національномъ и художественномъ отношеніи, требуетъ особаго изслѣдованья.

И такъ, если позволительно сравнивать періоды въ историческомъ развитіи разныхъ народовъ, то наша иконопись въ ея цвѣтущую эпоху, отъ которой дошли до насъ ея лучшіе образцы, т. е. XVI и XVII столѣтій, соотвѣтствуетъ состоянію искусства на западѣ въ XIII вѣкѣ, и не столько во Франціи, гдѣ въ это время готическая скульптура дала новый толчекъ успѣхамъ искусства, сколько въ Италіи, которая до половины сказаннаго столѣтія представляетъ такое же, какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ смутное броженіе элементовъ, объясняемое историками со временъ Вазари, хотя и не вполнѣ справедливо, Византійскимъ вліяніемъ.

При такомъ первобытномъ состояніи искусства на Руси не могли, какъ замѣчено было выше, образоваться самостоятельныя школы иконописи. Ока-

зались только нѣкоторыя различія въ внѣшнихъ, такъ сказать, ремесленныхъ пріемахъ, которые у иконописцевъ слывутъ подъ именемъ пошибовъ.

Болѣе или менѣе удачныя техническія средства этихъ пошибовъ, въ симметрическомъ наложеніи складокъ одежды, въ движкахъ обнаженныхъ частей фигуры, въ условномъ расположеніи оживокъ на лицѣ, въ тщательной отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, въ условныхъ, принятыхъ обычаемъ завиткахъ и въ симметрически расположенныхъ прядяхъ волосъ, всѣ эти средства имѣли одну общую имъ цѣль—держаться одного и того же стиля, полу-византійскаго, полу-русскаго, или точнѣе—позднѣйшаго Византійскаго испорченнаго неискусною и грубою рукою на Руси, какъ мастера Романскаго стиля портили античныя формы древнехристіянскаго искусства. Уступая въ красотѣ и натуральности стилю древне-христіанскому и древне-Византійскому, этотъ Византійско-Русскій стиль оказался значительно выше Романскаго, потому что, связанный преданіемъ съ Византіею, ближе этого западнаго варварскаго стиля стоялъ къ лучшимъ источникамъ древне-христіянскаго искусства.

Однообразіе и неразвитость религіознаго, полу-византійскаго стиля разныхъ пошибовъ русской иконописи вполнѣ соотвѣтствуетъ такому же коснѣнію древней Руси до XVII столѣтія и въ литературномъ и вообще въ умственномъ отношеніи; потому что въ исторіи просвѣщенія образовательныя искусства развивались и усовершенствовались всегда въ тѣсной связи съ литературою и поэзіею. Первые проблески духовнаго освобожденія отъ средневѣковаго невѣжества, замѣтные и въ лирикѣ трубадуровъ и миннезингеровъ, и въ важныхъ и шутливыхъ разсказахъ труверовъ, и въ народныхъ сценическихъ представленіяхъ, разыгрываемыхъ на городскихъ площадяхъ, и въ богословскихъ преніяхъ и въ ересяхъ, и въ схоластикѣ университетскаго преподаванія, нашли себѣ въ XIII в. высшее проявленіе въ великихъ созданіяхъ готическаго стиля, и городской соборъ, какъ символъ освобождающейся отъ феодальной тираніи общины, былъ столько же результатомъ тогдашней науки и искусства, сколько и центромъ городской жизни съ ея треволненьями и забавами. Знаменитая эпоха Пизанской скульптуры и Джіоттовой школы живописи въ началѣ XIV в. есть вмѣстѣ съ тѣмъ и эпоха великаго творца Божественной Комедіи. Какъ самъ Дантъ умѣлъ рисовать, такъ и современный ему живописецъ и его другъ Джіотто упражнялся въ сочиненіи стиховъ, и какъ онъ самъ, такъ и въ послѣдствіи ученики его заимствовали сюжеты для своей живописи изъ поэмы великаго Флорентійца, какъ бы соревнуя богословамъ, которые объясняли ее съ церковныхъ каѳедръ. И въ слѣдующихъ столѣтіяхъ искусство и наука съ поэзіею идутъ рука объ руку, такъ что рядъ великихъ открытій, которыми средніе вѣка

отдѣляются отъ новыхъ, реформація и господство стиля Возрожденія — только разныя стороны одного и того же результата, къ которому совокупными силами стремились и наука, и практическая жизнь, и искусство. Художники не переставали быть и поэтами и учеными. Леонардо-да-Винчи любилъ механику и оставилъ по себѣ отличный трактатъ о живописи. Микель-Анджело былъ не только скульпторъ, живописецъ и архитекторъ, но и такой поэтъ, который своими сонетами занялъ бы далеко не послѣднее мѣсто между сочинителями этого популярнаго въ Италіи рода стихотвореній. Рафаэль тоже писалъ сонеты и усердно занимался классическою археологіею.

Напротивъ того, на Руси въ XVI столѣтіи и въ первой половинѣ XVII-го, т. е. въ лучшую эпоху древне-русской иконописи, литература стояла на той же низкой степени, какъ и въ XII столѣтіи: тѣже наивныя лѣтописи, тотъ же перифразъ древнихъ богословскихъ писаній, таже витіеватость житій святыхъ, и тоже отсутствіе художественной поэзіи. Первобытность народной жизни однообразно отражается въ безыскусственныхъ былинахъ и пѣсняхъ; первобытность христіянскаго просвѣщенія — въ посильномъ наблюденіи церковныхъ догматовъ и преданій. Какъ простонародье ведетъ свои полуязыческие обряды по своему полу-языческому календарю народныхъ годовщинъ; такъ люди грамотные отмѣчаютъ себѣ каждый день соотвѣтствующимъ ему чтеніемъ памятей и поученій въ Прологѣ, въ этой настольной книгѣ нашихъ грамотныхъ предковъ, расположенной по мѣсяцамъ и числамъ.

Русской иконописецъ временъ царя Ивана Васильевича Грознаго или Михаила Ѳеодоровича былъ такъ же мало развитъ въ умственномъ отношеніи, какъ витіеватый проповѣдникъ XII в., Кириллъ Туровскій, усвоившій себѣ всѣ пріемы византійскаго богословія, или какъ набожный странникъ игуменъ Даніилъ, въ томъ же столѣтіи ходившій въ Іерусалимъ поклониться святымъ мѣстамъ. Какъ тогда, такъ и четыреста лѣтъ спустя, тѣже умственные интересы, погруженные въ безотчетномъ вѣрованьи, тоже отсутствіе средствъ къ развитію, таже безыскуственность въ жизни, таже письменность, неустановившаяся въ художественныя формы. Въ исторіи древнерусской литературы указываютъ на XII вѣкъ, какъ на цвѣтущую эпоху, и въ Словѣ о Полку Игоревѣ видятъ ея высшее проявленіе; точно также можно бы и въ исторіи русскаго искусства высшіе его образцы видѣть въ произведеньяхъ той же ранней эпохи, въ мозаикахъ и фрескахъ древнѣйшихъ русскихъ церквей XI и XII в. Если это такъ, то все, что̀ сдѣлано было русскимъ искусствомъ въ слѣдующія столѣтія до XVII в. будетъ имѣть такое же отношеніе къ этимъ раннимъ образцамъ, какъ житія святыхъ, писанныя въ XVI или XVII столѣтіяхъ, къ житію Ѳеодосія, образцовому въ

этомъ родѣ произведенію, составленному Несторомъ, или какъ вялое сказаніе о Мамаевомъ Побоищѣ къ превосходному Слову о Полку Игоревѣ.

Недавно полагали, что до временъ Петра Великаго у насъ вовсе не было литературы. Относительно русскаго искусства и теперь большинство образованной публики того же мнѣнія. Однообразіе и неразвитость древней Руси вслѣдствіе многовѣковаго застоя, сравнительно съ быстрымъ развитіемъ запада, дали поводъ къ составленію такихъ взглядовъ на русскую литературу и искусство.

Но исторія неопровержимо доказываетъ, какъ излишнее развитіе западнаго искусства повредило его религіозному направленію, какъ уже непосредственные ученики Рафаэля бросились въ грубый матеріализмъ и язычество, какъ самъ Микель-Анджело, завлекшись анатоміею, исказилъ въ своемъ страшномъ судѣ типъ Іисуса Христа, какъ реформація замѣнила глубину религіознаго вдохновенія пошлою сентиментальностью, и какъ наконецъ безсмысленны и жалки стали всѣ эти каррикатуры на святыню, которыя даже такими великими мастерами, какъ Рубенсъ и Рембрандтъ, были выдаваемы за иконы и предназначались для церковныхъ олтарей.

Все что было сдѣлано западнымъ искусствомъ съ половины XVI в., можетъ имѣть неоспоримыя достоинства во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, кромѣ религіознаго. Наша иконопись, въ своемъ многовѣковомъ коснѣніи, всѣми своими недостатками искупила себѣ чистоту строгаго церковнаго стиля. Этого могла она достигнуть по пути только своей собственной исторіи, которая предохранила не отъ той заманчивой послѣдовательности въ развитіи художественныхъ силъ, которую такъ блистательно открыло себѣ западное искусство въ готическомъ стилѣ и въ великихъ школахъ итальянской скульптуры и живописи XIV и XV столѣтій. Въ исторіи всякое позднѣйшее явленіе связано законами необходимой послѣдовательности съ предыдущими: и мы не должны сожалѣть, что у насъ не было Джіотто или Беато Анжелико Фьезолійскаго, потому что рано или поздно они привели бы за собою чувственную школу Венеціанскую и приторно-сентиментальную и изысканную Болонскую.

И такъ неразвитость нашей иконописи, въ художественномъ отношеніи, составляетъ не только ея отличительный характеръ, но и ея превосходство передъ искусствомъ западнымъ въ отношеніи религіозномъ.

Въ наше просвѣщенное время стали наконецъ отдавать должную справедливость раннимъ произведеньямъ грубаго средневѣковаго искусства; и если Нѣмцы и Французы съ уваженіемъ и любовью обращаются къ своимъ очень невзрачнымъ, часто уродливымъ миніатюрамъ и скульптурнымъ украшеніямъ такъ называемаго Романскаго стиля, искупающимъ въ глазахъ

знатоковъ свое безобразіе религіозною идеею и искренностью чувства; то въ глазахъ нашихъ соотечественниковъ еще бо̀льшаго уваженія заслуживаютъ произведенья древней русской иконописи, въ которыхъ жизненное броженіе формъ изящныхъ съ безобразными и наивная смѣсь величія и красоты съ безвкусіемъ служатъ явнымъ признакомъ молодаго, свѣжаго и неиспорченнаго роскошью искусства, когда оно, еще слабое и неопытное въ техническихъ средствахъ, отважно стремится къ достиженію высокихъ цѣлей и въ неразвитости своихъ элементовъ является прямымъ выраженьемъ неистощимаго богатства идей, въ такой же неразвитости сомкнутаго въ таинственной области вѣрованья.

Чтобы эта общая характеристика русской иконописи не оставалась голословною фразою, необходимо войти въ анализъ нѣкоторыхъ подробностей.

Какъ бы высоко ни цѣнилось художественное достоинство какой нибудь изъ старинныхъ русскихъ иконъ, никогда она не удовлетворитъ эстетически воспитаннаго вкуса, не только по своимъ ошибкамъ въ рисункѣ и въ колоритѣ, но и особенно по той дисгармоніи, какую всегда оказываетъ на душу художественное произведенье, въ которомъ внѣшняя красота принесена въ жертву религіозной идеѣ, подчиненной богословскому ученію: такъ что, сравнивая съ живописью западною произведенія русской иконописи, мы можемъ говорить вообще о принципахъ этой послѣдней, не ставя отдѣльныхъ ея экземпляровъ на ряду съ образцами знаменитыхъ мастеровъ западнаго искусства. И такъ, первый признакъ русской иконописи — отсутствіе сознательнаго стремленія къ изяществу. Она не знаетъ и не хочетъ знать красоты самой по себѣ, и если спасается отъ безобразія, то потому только, что, будучи проникнута благоговѣніемъ къ святости и божественности изображаемыхъ личностей, она сообщаетъ имъ какое то величіе, соотвѣтствующее въ иконѣ благоговѣнію молящагося. Вслѣдствіе этого, красоту замѣняетъ она благородствомъ. Взгляните на лучшіе изъ лицевыхъ святцевъ XVI или XVII в.: при всей неуклюжести многихъ фигуръ въ постановкѣ и движеніяхъ, при очевидныхъ ошибкахъ противъ природы, при невзрачности большой части лицъ, все же ни одному изъ тысячи изображеній не откажете въ томъ благородствѣ характера, которое могъ сообщить имъ художникъ только подъ тѣмъ условіемъ, когда самъ онъ былъ глубоко проникнутъ сознаніемъ святости изображаемыхъ имъ лицъ. Это художественные идеалы, высоко постановленные надъ всѣмъ житейскимъ; идеалы, въ которыхъ русскій народъ выразилъ свои понятія о человѣческомъ достоинствѣ, и къ которымъ, вмѣстѣ съ молитвою, обращался онъ, какъ къ образцамъ и руководителямъ въ своей жизни. И тѣмъ дороже для насъ эти иконописные идеалы, что древняя Русь, до самаго XVII столѣтія, за отсутствіемъ искусственной поэзіи,

не знала другихъ поэтическихъ идеаловъ, кромѣ полумиѳическихъ личностей древняго богатырскаго эпоса, такъ-что только въ произведеньяхъ иконописи наши предки вполнѣ могли выразить свою творческую фантазію, вдохновленную христіанствомъ.

Чтобъ опредѣлить господствующій характеръ этихъ иконописныхъ идеаловъ, надобно обратить вниманіе на выборъ самыхъ сюжетовъ и на точку зрѣнія, съ которой они изображались. Взгляните опять на лицевые святцы или на любой изъ старинныхъ иконостасовъ, и тотчасъ же увидите, какія личности болѣе господствуютъ въ нашей иконописи, юныя и свѣжія, или старческія и изможденныя, красивыя и женственныя или мужественныя и строгія? Во-первыхъ, вы замѣтите, что иконопись предпочитаетъ мужскіе идеалы женскимъ, придавая большее разнообразіе первымъ, и не умѣя и не желая изображать женскую красоту и грацію, такъ что женскія фигуры въ нашей иконописи вообще незначительны, мало развиты и однообразны. Во-вторыхъ, изъ мужскихъ фигуръ лучше удаются старческія или по крайней мѣрѣ зрѣлыя, характеры вполнѣ сложившіеся, лица съ бородою, которую такъ любитъ разнообразить наша иконопись, и съ рѣзкими очертаньями, придающими иконописному типу индивидуальность портрета, какъ это можно видѣть напримѣръ изъ приложеннаго здѣсь снимка (рис. 3) съ фотографической копіи иконы Николая Чудотворца, извѣстной подъ названіемъ келейной иконы Преп. Сергія Радонежскаго. Описаніе этого особенно популярнаго на Руси иконописнаго типа помѣщено ниже, гдѣ говорится о подлинникахъ. Менѣе удаются юноши, потому что ихъ очертанія, по неопредѣленности нѣжныхъ, переливающихся линій, сближаются съ дѣвическими. Впрочемъ, изображенья ангеловъ нерѣдко являются въ нашей иконописи замѣчательнымъ въ этомъ отношеніи исключеніемъ, удивляя необыкновеннымъ благородствомъ своей неземной натуры. — Еще меньше мужскихъ юношескихъ фигуръ, удаются фигуры дѣтскія, для изображенія которыхъ требуется еще больше нѣжности и мягкости, нежели въ фигурахъ женственныхъ. Эту сторону нашей иконописи лучше всего можно оцѣнить въ изображеніяхъ Христа-младенца, который обыкновенно больше походитъ на маленькаго взрослаго человѣка, съ рѣзкими чертами вполнѣ сложившагося характера, какъ бы для выраженія той богословской идеи, что Предвѣчный младенецъ, не раздѣляя съ смертными слабостей дѣтскаго возраста, и въ младенческомъ своемъ образѣ являетъ строгій характеръ искупителя и небеснаго Судіи.

Потому, въ изображеніи Богородицы съ Христомъ младенцемъ, иконопись избѣгаетъ намековъ на природныя, наивныя отношенія, въ которыхъ съ такою граціею высказываются нѣжные инстинкты между обыкновенными матерьми и ихъ дѣтьми. Древній типъ Богородицы Млекопитательницы,

3. Икона Св. Николая Чудотворца, по преданію — келейная Препод. Сергія Радонежскаго.

общій западу и востоку, на западѣ получилъ самое разнообразное развитіе; на востокѣ же, хотя и сохранился, какъ остатокъ преданія, но менѣе занималъ воображеніе художниковъ, нежели типъ строгій, отрѣшенный отъ всякихъ намековъ на земныя отношенія между матерью и ея младенцемъ. Съ этою цѣлью, Богородица изображается въ нашей иконописи болѣе задумчивою и углубленною въ себя, нежели внимательною къ носимому ею, и только наклоненіемъ головы иногда сопровождаетъ она выраженіе на лицѣ какого-то скорбнаго предчувствія, обыкновенно называемое *умиленіемъ*. Вообще въ ней слишкомъ много мужественнаго и строгаго, чтобъ могла она низойти до слабостей материнскаго сердца, равно какъ въ самомъ Младенцѣ столько возмужалаго и зрѣлаго, что съ его величіемъ была бы уже несовмѣстна рѣзвая игривость неразумнаго младенца; для этого и изображается онъ обыкновенно ребенкомъ не самаго ранняго возраста, а уже нѣсколько развившимся, чтобы зрѣлость господствующей въ его лицѣ мысли менѣе противорѣчила дѣтской фигурѣ.

Отрѣшенность отъ житейскихъ условій, принятая за принципъ въ нашей иконописи, выразилась въ этой священной группѣ замѣною семейныхъ узъ неземнымъ союзомъ, въ которомъ Богоматерь представляется мистическимъ престоломъ, на которомъ возсѣдаетъ ея Божественный сынъ, благословляющій своею десницею. Эта мысль нашла себѣ самое полное выраженіе въ видѣ такъ называемомъ *Знаменіе*, въ одномъ изъ древнѣйшихъ на Руси, мѣстное чествованіе котораго съ раннихъ временъ Новгородъ раздѣлялъ съ Аѳонскою Горою.

Если нашу иконопись въ группѣ Богоматери съ Христомъ-младенцемъ упрекаютъ въ недостаткѣ жизненныхъ отношеній семейной любви; то еще бо̀льшихъ упрековъ заслуживаетъ живопись западная въ тѣхъ крайностяхъ, до которыхъ она доходитъ въ изображеніи этихъ житейскихъ отношеній, заставляя Богородицу забавлять своего Предвѣчнаго младенца птичкою или цвѣткомъ [1]), кормить его ягодами и плодами [2]), держать его у своихъ ногъ, въ то время, какъ онъ, хотя и граціозно, но неразумно рѣзвится, или обнимается и играетъ съ своимъ товарищемъ, маленькимъ Іоанномъ Предтечею. Самые ангелы, которыхъ католическое искусство часто вводитъ въ эту группу, играютъ роль слишкомъ наивную. Они забавляютъ Младенца не только музыкою, но и плодами, къ которымъ онъ простираетъ свои ручки [3]). Уже и

1) Скульптурное изображеніе Мадонны съ цвѣткомъ (Madonna del Fiore) Пизанской школы, въ церкви Madonna della Spina въ Пизѣ и на вратахъ Флорентійскаго собора.

2) Напр. Квентина Мессиса въ Берлинскомъ музеѣ — Мадонна, кормящая Христа вишнями.

3) Мемлинга въ Флорентійской галлереѣ Uffizi.

совмѣщеніе въ одной картинѣ Христа-младенца и дитяти Іоанна Предтечи съ ихъ святыми матерями, столь обыкновенное въ живописи католической, нарушаетъ постороннею примѣсью идею о Предвѣчномъ Младенцѣ, носимомъ Богоматерью. Эта идея совсѣмъ исчезаетъ въ странномъ изображеніи, особенно распространенномъ въ древней живописи Голландской и Кёльнской, и извѣстнаго подъ именемъ Святаго Родства (die heiligen Sippen). Богородица съ Христомъ-Младенцемъ сидитъ окруженная дѣтьми — будущими Апостолами съ ихъ матерями; позади стоятъ ихъ мужья. Дѣти играютъ въ игрушки, дѣлятъ между собою лакомства, учатся у своихъ матерей читать [1]). Правда, что свобода наивной фантазіи иногда внушала художникамъ самыя граціозныя идеи, какъ напримѣръ, въ знаменитомъ Кёльнскомъ образѣ Мадонны въ Саду Розъ; но вообще идея религіозная, возвышенная и строгая, погрязала въ мелочахъ дѣйствительности, принимая характеръ сентиментальный и женоподобный, именно въ слѣдствіе развитія женственнаго чувства въ Богоматери, какъ въ идеалѣ всѣхъ смертныхъ матерей. Этотъ принципъ имѣетъ свою добрую сторону въ жизненности типа Богоматери, въ его примѣнимости къ вседневной обстановкѣ дѣйствительности, но вмѣстѣ съ тѣмъ предлагаетъ для фантазіи слишкомъ заманчивый путь заглушить божественную идею житейскими мелочами.

Въ противоположность излишней строгости и мужественности, до которыхъ часто доводится типъ Богоматери въ русской иконописи, живопись западная наклонна къ излишней сентиментальности и женственности, которою эта живопись иногда будто намѣренно играетъ. Въ этомъ отношеніи заслуживаетъ вниманія одинъ странный мистическій сюжетъ, встрѣчающійся и въ итальянскомъ, и въ нѣмецкомъ, даже въ чешскомъ искусствѣ, и, кажется, особенно распространенный въ древне-голландскомъ. Это, если можно такъ выразиться, *Женская Троица*, состоящая въ изображеніи группы изъ трехъ фигуръ: Христосъ-Младенецъ сидитъ на рукахъ Богородицы, а сама Богородица, иногда какъ ребенокъ, иногда какъ взрослая дѣвица, сидитъ на рукахъ своей Матери Анны. Особенно поражаетъ своей крайнею наивностью этотъ сюжетъ въ изображеніяхъ искусства неразвитаго, представляющаго Христа-Младенца въ видѣ куклы, которою будто забавляется дѣвочка, сидящая на рукахъ своей Матери [2]).

Чтобы изъять священныя изображенія изъ мелочной обстановки ежедневной жизни, наша иконопись возводитъ ихъ въ область молитвеннаго че-

1) Въ публичныхъ галлереяхъ Кёльна (№ 68), Антверпена (№ 74), Франкфурта на Майнѣ (№ 155).

2) Напр. въ иконѣ, изображающей Св. Бегу и Св. Анну, между женами, въ Большомъ Женскомъ монастырѣ (Grande Beguinage) въ Гентѣ.

ствованія. Величавыя фигуры Апостоловъ, Пророковъ и Праотцевъ, съ обѣихъ сторонъ ярусовъ иконостаса, съ благоговѣніемъ молитвы притекаютъ къ Господу Богу, возсѣдающему на престолѣ. Святые, въ лицевыхъ святцахъ, или молятся сами или благословляютъ обращающихся къ нимъ съ молитвою; иные держатъ въ рукахъ Св. Писаніе, въ видѣ книги или свитка съ начертаннымъ на немъ священнымъ текстомъ. *Дѣянія*, то есть, событія изъ ихъ жизни, остаются на заднемъ планѣ, и потому изображаются мелкимъ письмомъ кругомъ самого святаго, написаннаго въ значительно бо̀льшихъ размѣрахъ. Само собою разумѣется, что молитвенное настроеніе налагаетъ замѣтную печать однообразія на всѣ эти священныя лица, за то предохраняетъ иконописца отъ паденія въ тривіальность и въ оскорбительную для религіознаго чувства наивность, которыя неминуемо обнаружились бы, еслибы его слабое и неразвитое искусство отказалось отъ служенія молитвѣ.

Однообразіе молитвенной постановки усиливается однообразіемъ разрядовъ, на которые дѣлятся изображаемыя фигуры, въ ихъ опредѣленныхъ преданіемъ костюмахъ: это праотцы, апостолы, мученики, святители, отшельники, монахи, цари и царицы и т. д. Присовокупленіе собственно русскихъ святыхъ къ циклу обще-христіанскому, заимствованному изъ Византіи, мало внесло разнообразія въ эту систему, какъ потому что русскіе святые писались на образецъ типовъ, заимствованныхъ изъ Византіи, такъ и потому, что кругъ русскихъ святыхъ ограничивается, за немногими исключеньями, князьями и монахами. Такъ какъ по средневѣковому обычаю, свѣтскіе люди подъ конецъ своей жизни для спасенія души принимали монашескій чинъ, то и нѣкоторые князья и княгини чествуются и изображаются святыми только въ ихъ монашескомъ видѣ, какъ напримѣръ, Александръ Невскій [1]), Петръ и Февронія Муромскіе.

Монастырское и аскетическое направленіе, вообще господствующее въ лицевыхъ русскихъ святцахъ, очевидно, указываетъ на ихъ развитіе подъ вліяніемъ церковныхъ властей и монаховъ. Сношенія съ монастырями Аѳонской Горы, хотя и не частыя, могли способствовать этому направленію. Отчужденіе иконописи отъ природы и отъ всего нѣжнаго, цвѣтущаго и молодаго соотвѣтствовало аскетическимъ идеямъ о покореніи плоти духу и о ея изможденіи и умерщвленіи. Потому русская иконопись, давъ значительное дополненіе восточнымъ святцамъ типами аскетическими и монашескими, почти вовсе не развила русскихъ типовъ женскихъ, которыхъ въ нашихъ лицевыхъ святцахъ не насчитывается и до десятка. Этому излишнему презрѣ-

1) Котораго новѣйшіе живописцы, по незнанію иконописныхъ преданій, обыкновенно пишутъ въ княжескомъ одѣяніи.

нію къ женщинѣ на востокѣ опять противополагается направленіе католическое, которое, примиривъ съ догматами церкви вѣжливость къ дамамъ Трубадуровъ и Миннезенгеровъ, внушило Данту свою возлюбленную возвести въ мистическій образъ Богословія, и которое, создало Кьяру Ассизскую, Екатерину Сіенскую и столько другихъ граціозныхъ, восторженныхъ и сентиментальныхъ женскихъ идеаловъ, размноживъ ихъ наконецъ до одиннадцати тысячъ святыхъ дѣвицъ, будто бы погибшихъ вмѣстѣ съ св. Урсулою, ихъ предводительницею—сюжетъ знаменитыхъ иконъ, которыми Мемлингъ украсилъ раку этой святой[1]). Напротивъ того, скромную и не богатую фантазію русскаго иконописца воспитывали строгіе типы Варлаама Хутынскаго, Сергія Радонежскаго, Кирилла Бѣлозерскаго, Зосимы и Савватія Соловецкихъ, Антонія и Ѳеодосія Печерскихъ и другихъ монашествующихъ подвижниковъ Русской земли, которыхъ однообразные характеры, результатъ одинаковаго призванія и одинаковыхъ условій жизни, усиливали однообразный строй русской иконописи.

Было бы вопіющею несправедливостью противъ условій изящнаго вкуса—не согласиться съ тѣми, которые видятъ одинъ изъ существенныхъ недостатковъ нашей иконописи именно въ этой суровости аскетизма; но вмѣстѣ съ тѣмъ, на основаніи тѣхъ же условій изящнаго, слѣдуетъ упомянуть, что и католическая изнѣженность, не смотря на привлекательныя формы, въ которыхъ она выражалась, на столько же оказалась далека отъ своей цѣли въ искусствѣ церковномъ, даже можетъ быть еще дальше, нежели восточная суровость; потому что эта изнѣженность такъ сильно способствовала профанаціи церковнаго стиля, что уже въ XV в. стало входить въ обычай у западныхъ живописцевъ писать Богородицу по портретамъ своихъ женъ, знакомыхъ дамъ и даже любовницъ. Крайность развитія художественности въ ущербъ религіи довела наконецъ художниковъ до того, что они находили для себя очень естественнымъ скандалезный пріемъ изображать Мадонну, въ своихъ этюдахъ, сначала обнаженную, съ ногъ до головы, и потомъ уже драпировать ее одѣяніемъ[2]).

Переходя отъ отдѣльныхъ фигуръ къ изображенію цѣлыхъ событій и сценъ, мы находимъ въ нашей иконописи тоже однообразіе и туже бѣдность, въ противоположность неистощимому разнообразію сюжетовъ въ церковномъ искусствѣ католическомъ. И въ томъ и другомъ искусствѣ выразились условія исторической жизни и цивилизаціи. Только Прологомъ и Святцами ограничивалось все воспитаніе фантазіи древне-русскаго иконописца, не знав-

1) Въ Брюгге, въ больницѣ св. Іоанна.
2) Напр. Фра-Бартоломео рисунокъ въ Uffizi во Флоренціи.

шаго ни повѣстей, ни романовъ, ни духовныхъ драмъ, всего этого поэтическаго обаянія, въ средѣ котораго созрѣвало искусство на западѣ. Съ благоговѣйною боязнію относились наши предки къ религіознымъ сюжетамъ, не смѣя видоизмѣнять ихъ изображенія, завѣщанныя отъ старины, считая всякое удаленіе отъ общепринятаго въ иконописи такою же ересью, какъ измѣненіе текста Св. Писанія. Отъ этого принципа русское искусство, безъ сомнѣнія, много потерпѣло въ отношеніи къ своему развитію; оно намѣренно наложило на себя узы коснѣнія и застоя, и, вмѣсто того, чтобы питать воображеніе, держало его цѣлыя столѣтія въ заповѣдномъ кругу однообразно повторяющихся иконописныхъ сюжетовъ изъ Библіи и Житій Святыхъ, и если не впало оно въ совершенную апатію, то потому только, что находило для себя жизненный источникъ въ религіозномъ благочестіи.

Если бы изобрѣтательность католической фантазіи умѣла удержаться въ границахъ той счастливой середины, въ которой разнообразіе дѣйствительности, не нарушая торжественности священнаго событія, сообщаетъ ему живость свѣжаго впечатлѣнія; то искусство католическое безусловно можно бы предпочесть нашему. Но оно такъ рано стало переступать эти границы, что уже въ самыхъ благочестивыхъ произведеньяхъ готическаго стиля XIII в. встрѣчается странная примѣсь игры фантазіи, не обузданной должнымъ уваженіемъ къ святынѣ; напримѣръ, въ церковныхъ рельефахъ, рядомъ съ ангелами и святыми, въ назиданіе публики, помѣщалась скандалезная сцена, какъ любовница Александра Македонскаго ѣдетъ верхомъ на Аристотелѣ, взнуздавъ его будто коня, или какъ поэта Виргилія спускаютъ изъ окна въ корзинѣ, и тому подобные забавные сюжеты, заимствованные изъ шутливыхъ разсказовъ труверовъ. Напротивъ того, наша иконопись, ограждая себя отъ чуждой примѣси, вмѣняетъ иконописцу въ обязанность ничего другаго не писать кромѣ священныхъ предметовъ, какъ можно это видѣть въ слѣдующемъ правилѣ изъ вышеупомянутаго наставленія иконописцамъ въ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святцами: «аще убо кто таковое святое дѣло, еже есть иконное воображеніе, всяко сподобится искусенъ быти, тогда не подобаетъ ему кромѣ святыхъ воображеній ничтоже начертывати, рекше воображати, еже есть на глумленіе человѣкомъ, ни звѣрска образа, ни зміева, ниже ино что плѣжющихъ (т. е. пресмыкающихся) или рода гмышевска, кромѣ гдѣ либо въ прилучшихся дѣяніихъ, якоже есть удобно и подобно».—Западное же искусство, чѣмъ больше совершенствовалось, тѣмъ больше входила въ религіозные сюжеты примѣсь свѣтская, тѣмъ дальше отклонялось искусство отъ строгости религіознаго стиля, развиваясь на той языческой почвѣ, которая уже во времена Данта давала поводъ Христа называть Юпитеромъ, а Христіянскій рай Олимпомъ.

Если въ искусствѣ итальянскомъ религіозный стиль съ XVI вѣка окончательно былъ заглушенъ античною миѳологіей и чувственностью, то искусство древне-фламандское, слѣдуя по тому же пути профанаціи религіознаго чувства, стремилось его уберечь въ бо́льшей чистотѣ искренностью въ воспроизведеніи дѣйствительности, озаренной сіяніемъ религіи. Потому оно предложило себѣ для рѣшенія великую задачу—совмѣстить религію съ матеріализмомъ, и событія и идеи Евангельскія съ домашнимъ обиходомъ. Съ этою цѣлью оно великія тайны Св. Писанія объясняетъ случаями ежедневной жизни, и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы освящаетъ ежедневность домашняго быта, возводя ея пошлыя формы до сюжетовъ Евангельскихъ. Для примѣра можно указать на одну изъ безподобныхъ Мадоннъ Ванъ-Эйка[1]). Она сидитъ на престолѣ, въ ногахъ разосланъ пышный коверъ — подробность, отлично удающаяся этой школѣ. Христосъ-Младенецъ сосетъ ея грудь, а въ лѣвой рукѣ держитъ яблоко. Чувственности его выраженія, приличнаго самому занятію, соотвѣтствуетъ чувственное наслажденіе, съ которымъ на него смотритъ мать. Это — возведеніе въ идеалъ момента, вполнѣ чувственнаго. Налѣво отъ престола на окнѣ лежатъ два яблока, на право на окнѣ же — тазъ съ водою, а повыше, въ нишѣ—подсвѣчникъ безъ свѣчи и графинъ съ водою: однимъ словомъ, точно будто бы царственный престолъ перенесенъ въ голландскую кухню, освященную неземнымъ присутствіемъ самой Мадонны.—Много искреннаго благочестія въ портретахъ, которыми фламандскій художникъ наполняетъ Евангельскія сцены; и отсутствіе идеальности, соотвѣтствующей сюжету, восполняется правдою и искренностью. Его вдохновляетъ только жизнь, только дѣйствительность, въ которой онъ стремится прозрѣть Евангельскіе идеалы, но вмѣсто ихъ пишетъ портреты гражданъ Гента и Антверпена. Потому религіозный идеалъ и портретъ соединяются для него въ одно нераздѣльное цѣлое, а самая прилежная, дагерротипная отдѣлка подробностей является въ немъ знакомъ столько же любви къ природѣ, сколько и религіознаго благоговѣнія къ изображаемому священному предмету во всѣхъ его мельчайшихъ подробностяхъ.

Постороннія примѣси къ религіознымъ сюжетамъ, умножаясь болѣе и болѣе вмѣстѣ съ развитіемъ западнаго искусства, мало по малу отодвигаютъ назадъ интересъ религіозный, и такимъ образомъ икона переходитъ въ картину, и живопись церковная въ историческую, портретную, ландшафтную и жанровую. Этотъ переходъ во всей ясности выражается во множествѣ произведеній, въ которыхъ религіозный сюжетъ берется только поводомъ для изображенья чего нибудь другаго, что̀ больше интересуетъ художника. Такъ

1) Въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ.

напримѣръ, Брейгель беретъ изъ Евангелія Голгоѳское событіе для того только, чтобъ загромоздить свою картину разнообразными сценами изъ быта народнаго, съ толпами зѣвакъ, продавцевъ всякой всячины, и вообще со всѣми шумными развлеченьями базарной толкотни, въ которой Евангельское событіе сокращается до пошлыхъ размѣровъ торговой казни[1]). Павелъ Веронезъ[2]) любилъ писать Бракъ въ Канѣ Галилейской, потому что этотъ сюжетъ давалъ его исторической кисти самый полный просторъ для изображенія роскошныхъ пировъ Венеціанскихъ и современнаго ему общества дамъ, кавалеровъ, въ ихъ современныхъ костюмахъ, съ собаками, пажами, Арапами и служителями, которые суетятся около пышнаго стола. Рубенсъ подъ предлогомъ Святаго Семейства писалъ семейные портреты, въ которыхъ его жена замѣняла Богородицу, онъ самъ Іосифа, а двое бѣлокурыхъ толстыхъ ребятъ, играющихъ въ соломенной люлькѣ—Христа-Младенца и маленькаго Предтечу[3]).

Итакъ, основываясь на историческихъ данныхъ, слѣдуетъ вывести, изъ сравненія искусства на западѣ и у насъ, тотъ результатъ, что церковное искусство на западѣ было только явленіемъ временнымъ, переходнымъ, для того, чтобъ уступить мѣсто искусству свѣтскому, живописи исторической, жанру, ландшафту; напротивъ того, искусство русское, самыми недостатками къ развитію удержанное въ предѣлахъ религіознаго стиля, до позднѣйшаго времени во всей чистотѣ, безъ всякихъ постороннихъ примѣсей, осталось искусствомъ церковнымъ. Со всею осязательностью внѣшней формы въ немъ отразилась твердая самостоятельность и своеобразность русской народности, во всемъ ея несокрушимомъ могуществѣ, воспитанномъ многими вѣками коснѣнія и застоя, въ ея непоколебимой вѣрности однажды принятымъ принципамъ, въ ея первобытной простотѣ и суровости нравовъ. Строгія личности иконописныхъ типовъ, мужественные подвижники и самоотверженные старики-аскеты, отсутствіе всякой нѣжности и соблазновъ женской красоты, невозмутимое однообразіе иконописныхъ сюжетовъ, соотвѣтствующее однообразію молитвы — все это вполнѣ соотвѣтствовало суровому, сельскому народу, медленно слагавшемуся въ великое политическое цѣлое, народу трудолюбивому, прозаическому и незатѣйливому на изобрѣтенія ума и воображенія, который, при малосложности своихъ умственныхъ интересовъ, былъ такъ мало способенъ къ развитію, что многіе вѣка довольствовался однообразными преданьями старины, бережно ихъ сохраняя въ первобытной чистотѣ.

---

1) Въ Берлинскомъ музеѣ.
2) Напр. въ Луврской галлереѣ, въ Парижѣ.
3) Напр. въ галлереѣ Uffizi въ Флоренціи.

II. Русскій иконописный подлинникъ.

Не смотря на свою крайнюю отсталость сравнительно съ западнымъ, наше искусство, слѣдуя своимъ историческимъ судьбамъ, выработало въ своей средѣ такой великій, монументальный фактъ, который долженъ быть на ряду со всѣмъ, чѣмъ только можетъ гордиться искусство на западѣ. Этотъ великій памятникъ, это громадное произведенье русской иконописи— не отдѣльная какая нибудь икона или мозаика, не образцовое созданіе геніальнаго мастера, а цѣлая иконописная система, какъ выраженіе дѣятельности мастеровъ многихъ поколѣній, дѣло столѣтій, система, старательно обдуманная, твердая въ своихъ принципахъ и послѣдовательная въ проведеніи общихъ началъ по отдѣльнымъ подробностямъ, система, въ которой соединились въ одно цѣлое наука и религія, теорія и практика, искусство и ремесло. Этотъ великій памятникъ русской народности извѣстенъ подъ именемъ *Иконописнаго Подлинника*, то есть, руководства для иконописцевъ, содержащаго въ себѣ всѣ необходимыя свѣдѣнія для написанія иконы, техническія и богословскія, то есть, не только практическія наставленія, какъ заготовлять для иконы доску, какъ ее загрунтовывать левкасомъ, или бѣлою мастикою, какъ накладывать золото и растирать краски, но и свѣдѣнія историческія и церковныя о томъ, какъ изображать священныя лица и событія, соотвѣтственно Св. Писанію и преданьямъ церкви. Плодъ просвѣщенія древней Руси, ограниченнаго тѣснымъ объемомъ церковныхъ книгъ, Подлинникъ—возникъ и развивался на основѣ Прологовъ, Миней, Житій Святыхъ и Святцевъ, будучи такимъ образомъ полнымъ выраженіемъ всѣхъ свѣдѣній древне-русскаго иконописца, литературныхъ и художественныхъ. Какъ на западѣ великіе художники стояли въ уровень съ современнымъ имъ просвѣщеньемъ и заявили свою дѣятельность столько же въ искусствѣ, сколько и въ литературѣ и наукѣ; такъ и наши древніе иконописцы стояли во главѣ просвѣщенныхъ людей древней Руси, что̀ они засвидѣтельствовали созданною ими художественно-литературною системою Иконописнаго Подлинника, изъ которой ясно видно, что относительно своего времени они были несравненно образованнѣе, нежели новѣйшіе русскіе художники относительно современнаго имъ состоянія просвѣщенія.

Подлинникъ никогда не былъ напечатанъ, а распространялся во множествѣ списковъ, составляя необходимую принадлежность каждой иконописной мастерской. Такъ было въ древней Руси, такъ осталось и доселѣ между сельскими икононисцами. Списки Подлинника, происходя отъ одного общаго

источника и будучи согласны между собою въ общихъ основныхъ положеніяхъ, различаются только по большему или меньшему развитію и распространенію правилъ и свѣдѣній, потому что, съ теченіемъ времени, согласно практическимъ требованіямъ, малосложное и краткое руководство все болѣе и болѣе усложнялось, будучи время отъ времени дополняемо и измѣняемо самими мастерами, которые имъ пользовались: такъ что въ теченіе какихъ нибудь полутораста лѣтъ, отъ конца XVI-го, или отъ начала XVII в., и до начала XVIII-го измѣняющійся и развивающійся составъ подлинника служитъ прямымъ указателемъ историческаго хода самой иконописи.

Такъ какъ въ исторіи искусства теорія является тогда, когда, послѣ долгаго времени, сама художественная практика уже выработается въ надлежащей полнотѣ и созрѣетъ; то и наши Иконописные Подлинники не могли составиться раньше XVI вѣка, когда сосредоточеніе русской жизни въ Москвѣ, дало возможность установиться броженію древнихъ элементовъ дотолѣ разрозненной Руси, и отнестись къ прожитой старинѣ сознательно, какъ къ предмету умственнаго наблюденія. Централизаціи государственныхъ силъ соотвѣтствуетъ въ исторіи просвѣщенія Руси собираніе въ одно цѣлое разрозненныхъ преданій русской старины. Только къ концу XV в. собраны были вмѣстѣ всѣ книги Ветхаго и Новаго Завѣта, и то еще не въ Москвѣ, а въ Новгородѣ, который тогда стоялъ во главѣ русскаго просвѣщенія. Только къ половинѣ XVI в., и тоже въ Новгородѣ, приведенъ былъ въ исполненіе громадный національный планъ — собрать въ одно цѣлое всѣ житія византійскихъ и русскихъ святыхъ, и этотъ колоссальный памятникъ, извѣстный подъ именемъ Макарьевскихъ Четій-Миней, завѣщалъ усиливающейся Москвѣ, какъ свое лучшее наслѣдство, сходившій съ исторической сцены Новгородъ, вмѣстѣ съ своими древними иконами, церковными вратами и драгоцѣнною церковною утварью, которыя, какъ воинскую добычу, перевозили изъ покореннаго города къ себѣ въ Москву и въ окрестныя мѣстечки Московскіе завоеватели. Но и въ половинѣ XVI вѣка Иконописный Подлинникъ еще не былъ составленъ; чтò явствуетъ изъ приведенной выше статьи изъ Стоглава, въ которой по поводу церковной цензуры и источниковъ для иконописцевъ непремѣнно было бы упомянуто и объ этомъ столь важномъ руководствѣ. Напротивъ того Стоглавъ послужилъ причиною и поводомъ къ составленію Подлинника, почему и помѣщается въ видѣ предисловія къ этому послѣднему выше приведенная глава изъ Стоглава.

По существу русской иконописи—неукоснительно слѣдовать преданію, надобно полагать, что и до извѣстнаго намъ Подлинника, должны были существовать для иконописцевъ какія нибудь пособія и источники; потому что нельзя же было мастеру всякій разъ, какъ понадобится писать икону, дѣ-

лать экскурсіи по разнымъ городамъ и монастырямъ, чтобъ копировать древніе образцы или съ ними соображаться. Свѣдѣнія о святыхъ и о праздникахъ онъ могъ почерпать изъ Житій Святыхъ и изъ разныхъ церковныхъ книгъ, и особенно изъ Прологовъ, расположенныхъ для удобства въ справкахъ по мѣсяцамъ и числамъ. Но кромѣ того, необходимо было имѣть подъ руками рисованные образцы, снятые на бумагу съ иконъ на деревѣ и на стѣнахъ, какъ съ русскихъ, такъ и съ греческихъ, которыя, безъ сомнѣнія, всякій разъ привозили съ собою греческіе мастера, когда были вызываемы на Русь. Эти снимки были не иное что, какъ лицевые Святцы, то есть, изображенія всего церковнаго круга, расположенныя по мѣсяцамъ и по днямъ. Для практическаго удобства при каждомъ изображеніи должны были помѣщаться объяснительныя надписи, содержащія въ себѣ краткія свѣдѣнія о праздникахъ и о святыхъ. Такъ какъ снимки эти писались сначала на пергаментѣ, а потомъ на бумагѣ, по большей части, безъ красокъ, одними контурами, или черными линіями, то въ подписяхъ кратко означались колерà не только одежды, но и цвѣта лица и волосъ. Неизвѣстно, были ли такіе лицевые подлинники на бумагѣ, въ полномъ своемъ составѣ въ XVI вѣкѣ, но отъ начала XVII-го они сохранились, какъ напримѣръ, въ рукописи, принадлежащей графу Строганову, а въ отдѣльныхъ листахъ, въ собраніяхъ гг. Забѣлина, Маковскаго, Филимонова, и, безъ сомнѣнія, у многихъ изъ современныхъ иконописцевъ.

Собственно такъ называемый Иконописный Подлинникъ, распространенный во множествѣ списковъ, состоитъ не изъ рисунковъ, а только изъ объяснительнаго текста, и потому можетъ быть названъ Толковымъ въ отличіе отъ Подлинника лицеваго, или отъ рисунковъ.

Этотъ-то Толковый Подлинникъ и составленъ въ слѣдствіе настоятельной потребности, впервые заявленной, какъ слѣдуетъ, въ Стоглавѣ. Въ основу подлинника были взяты святцы, то есть, какъ самый текстъ, или мѣсяцесловъ, такъ и соотвѣтствующіе тексту изображенія. Эта основа неизмѣнно проходитъ по всѣмъ спискамъ Подлинника, и по краткимъ и по распространеннымъ, и именно этою-то календарною системою Русскій Подлинникъ существенно отличается отъ Подлинника Греческаго, извѣстнаго по редакціи, изданной Дидрономъ [1]). Русскій Подлинникъ, слѣдуя Святцамъ, даже въ самомъ заглавіи своемъ означаетъ предѣлы годичнаго церковнаго цикла: «Послѣдованіе церковнаго пѣнія по уставу иже въ Іерусалимѣ Святыя Лавры Преподобнаго Отца нашего Саввы: отъ мѣсяца Септемврія до мѣсяца Августа»—или: «Синаксарь праздникомъ Господскамъ и Богородич-

1) Manuel d'Iconographie chrétienne. Paris. 1845.

нымъ и избраннымъ святымъ великимъ, ино среднимъ и рядовымъ» — или: «Книга, глаголемая Подлинникъ, сирѣчь, описаніе Господскимъ праздникомъ и всѣмъ святымъ, достовѣрное сказаніе, како воображаются и каковымъ образомъ и подобіемъ о всѣмъ свидѣтельствуетъ и извѣщаетъ ясно и подробну, отъ мѣсяца Сентеврія до мѣсяца Августа, по уставу иже въ Іерусалимѣ святыя Лавры преподобнаго и богоноснаго отца нашего Саввы освященнаго» — и за тѣмъ: «Мѣсяцъ Септемврій, имѣяй дней 30. Начало индикта, сирѣчь новаго лѣта, за еже въ таковый день внити Господу въ соборище Іудейское и вдатися ему книзѣ Исаіи Пророка» — и потомъ въ послѣдовательномъ порядкѣ, день за день каждаго мѣсяца, описываются соотвѣтственно каждому числу мѣсяца иконописные сюжеты, то есть, святые и праздники.

Напротивъ того, Подлинникъ Греческій сочиненъ по условной системѣ нѣкоторымъ монахомъ Діонисіемъ изъ Фурны Аграфской, около того же времени, когда составился и Русскій Подлинникъ, то есть, къ началу XVII в. Какъ ученый компиляторъ, Діонисій располагаетъ иконописный матеріалъ въ такомъ порядкѣ, какой кажется ему удобнѣе для обозрѣнія. Начавъ литературнымъ посвященіемъ своего сочиненія имени Богородицы, и приличнымъ обращеніемъ къ читателю съ скромнымъ заявленіемъ о своемъ посильномъ трудѣ, авторъ излагаетъ его содержаніе въ трехъ частяхъ, существенно отличающихся одна отъ другой. Въ 1-й части содержатся свѣдѣнія техническія, имѣющія предметомъ переводъ копій съ оригиналовъ, заготовленіе досокъ для иконъ, золоченіе и составленіе красокъ. 2-я часть, самая важная для исторіи искусства, содержитъ въ себѣ описаніе всѣхъ иконописныхъ сюжетовъ, но не въ календарномъ, а въ систематическомъ порядкѣ: сначала описываются Ветхозавѣтные сюжеты, начиная съ изображенія Девяти Ангельскихъ чиновъ, Низверженія Люцифера и Творенія Міра. Затѣмъ идутъ сюжеты Евангельскіе, начиная Благовѣщеніемъ и оканчивая Страстями Господними и Евангельскими притчами. Потомъ: Праздники Богородичные, 12 Апостоловъ, 4 Евангелиста, св. епископы, діаконы, Мученики, Пустынники, Мироносицы, 7 Вселенскихъ соборовъ и проч. Далѣе Чудеса главнѣйшихъ святыхъ, а именно: Архангела Михаила, Іоанна Предтечи, Апостоловъ Петра и Павла, Николая Угодника, Георгія Побѣдоносца, Екатерины Мученицы и св. Антонія. За тѣмъ слѣдуетъ любопытный эпизодъ, противорѣчащій общей системѣ автора. До сихъ поръ онъ неукоснительно слѣдовалъ своей богословской системѣ, но она оказалась слишкомъ общею и неудобною для распредѣленія по искусственнымъ рубрикамъ множества мучениковъ; потому, хотя въ общей системѣ Діонисій и помѣстилъ описаніе нѣкоторыхъ изъ нихъ, но, не справившись съ обширнымъ матеріаломъ, долженъ

былъ присовокупить цѣлую главу о Мученикахъ же, въ календарномъ порядкѣ съ сентября по августъ. 2-я книга оканчивается изображеніями аллегорическими и поучительными, каковы: Житіе истиннаго инока, Лѣствица душевнаго спасенія и Путь къ Небу, Смерть Праведника и Грѣшника, и т. п. Книга 3-я имѣетъ предметомъ общую систему иконописныхъ сюжетовъ въ примѣненіи къ украшенію храма, то есть, какими сюжетами расписываются церковныя стѣны и своды. Сочиненіе Діонисія оканчивается отрывочными статьями о происхожденіи иконнаго писанія, объ образѣ и подобіи Іисуса Христа и Богородицы, и наконецъ о надписяхъ на иконахъ.

Основываясь на статьѣ Греческаго Подлинника о Мученикахъ, расположенной въ порядкѣ мѣсяцеслова, надобно полагать, что до сочиненія Діонисія могли ходить по рукамъ греческихъ мастеровъ иконописныя руководства двоякаго состава: одни содержали въ себѣ свѣдѣнія техническія и описанія иконописныхъ сюжетовъ, внѣ мѣсяцесловнаго порядка; другія же были расположены по мѣсяцеслову. Но такъ какъ нельзя было подъ эту систему святцевъ подвести все разнообразіе иконописныхъ сюжетовъ, то Діонисій предпочелъ другую, искусственную систему.

Что̀ въ Греческомъ Подлинникѣ приведено въ стройный порядокъ, то въ подлинникахъ Русскихъ помѣщается отрывочно и случайно, какъ дополненіе къ мѣсяцесловной системѣ, а именно: техническія наставленія о размѣрѣ фигуръ, о золоченіи и разскрашиваньи, а также иконописные сюжеты, которые не были введены въ кругъ мѣсяцеслова, каковы: Праздники подвижные, то есть, не входящія въ числа мѣсяцеслова: Воскресеніе Христово, Сошествіе Св. Духа и т. д., а также Страшный Судъ, Св. Софія, Сивиллы и древніе поэты и философы, лицевыя изображенія молитвъ, иконы на иконостасѣ и т. п.

Судя по Греческому Подлиннику, а также по дошедшимъ до насъ западнымъ художественнымъ руководствамъ ранней эпохи, каковы сочиненія: католическаго монаха Теофила XIII в. [1]) и итальянца Ченнино Ченнини конца XIV в. [2]) (по редакціи 1437 г.),—оказывается, что въ раннюю эпоху на западѣ, какъ и позднѣе на востокѣ, искусство не отдѣлялось строгими границами отъ ремесла. Какъ Діонисій начинаетъ свое руководство статьями чисто ремесленнаго содержанія; такъ и сочиненія Теофила и Ченнини имѣютъ предметомъ только ремесленную сторону производства. Сочиненіе Теофила состоитъ изъ трехъ частей. 1-я часть, имѣющая предметомъ живопись, вся посвя-

---

1) Theophili presbyteri et monachi libri III seu diversarum artium schedula. Opera et studio Caroli de L'Escalopier. Парижъ и Лейпцигъ. 1843.

2) Il libro dell'arte, o trattato della pittura di Cennino Cennini. Per cura di G. e C. Milanesi. Firenze. 1859.

щена техническимъ статьямъ о краскахъ, о письмѣ на деревѣ и на стѣнахъ, о золоченіи, о производствѣ миніатюръ въ книгахъ. 2-я часть содержитъ наставленія о стеклянномъ производствѣ, то есть, какъ изготовлять печи для этого предмета, какъ дѣлать окна и какъ ихъ расписывать — наставленія, относящіяся къ той цвѣтущей эпохѣ готическаго стиля, когда расписанныя стекла составляли существенную принадлежность храма. Въ этой же части между прочимъ помѣщены свѣдѣнія о финифти и о *Греческомъ* стеклѣ, употребляемомъ въ мозаикахъ (гл. XV). Наконецъ 3-я часть посвящена производству металлическому, изъ желѣза, мѣди, бронзы, золота и серебра, о басемныхъ и обронныхъ работахъ, о ніелло, о закрѣпленіи и впайкѣ въ металлы драгоцѣнныхъ камней, о томъ, какъ дѣлать церковные потиры, подсвѣщники, кадила и паникадила и другую металлическую утварь.

Ченнини, образованный уже въ школѣ Джіоттовской, будучи ученикомъ Аньёло-да-Таддео, сына Таддео-Гадди, извѣстнаго ученика Джіоттова, хотя имѣетъ уже ясныя понятія о необходимости для художника изучать природу, знаетъ свѣтло-тѣнь и перспективу, и свидѣтельствуетъ о значительномъ развитіи своего вкуса; но и его руководство преимущественно и собственно имѣетъ предметомъ одно техническое производство: о составленіи красокъ и ихъ употребленіи, о расписываньи не только церковныхъ стѣнъ, но и матерій, знаменъ, гербовъ, объ украшеніи шлемовъ и щитовъ, лошадиной збруи, даже о бѣлилахъ и румянахъ и притираньяхъ для дамъ. Посвящая свое сочиненіе собственно живописи, авторъ касается въ нѣсколькихъ статьяхъ и скульптуры, предлагая правила лѣпить рельефы и снимать скульптурные портреты, какъ грудные такъ и въ полный ростъ.

Основываясь на сравненьи съ этими художественными руководствами, надобно полагать, что и въ нашихъ Подлинникахъ техническія наставленья о левкасѣ и олифѣ, о золоченьи, о краскахъ и т. п. входили уже въ его древнѣйшія редакціи, впрочемъ не иначе, какъ случайныя приложенія; такъ что по мѣрѣ распространенья Подлинника въ спискахъ, эта техническая часть иконописи, или сокращалась или и вовсе выбрасывалась, какъ дѣло коротко извѣстное въ каждой мастерской на практикѣ[1]). Такимъ образомъ нашъ Подлинникъ, при древнѣйшихъ основахъ церковнаго преданія, по своему мѣсяцесловному характеру, образовавшемуся въ связи съ исторіею церкви, представляетъ въ развитіи художественной теоріи явленіе позднѣйшее, нежели руководства Теофила и Ченнини, исключительно посвященныя

1) Ровинскій въ своей исторіи рус. школъ икон., на стр. 75, неизвѣстно, на какомъ основаніи приписываетъ Погодинскій подлинникъ (въ С.-Петерб. публ. библ. № 1930) съ техническими статьями, къ началу XVII и даже къ концу XVI в., тогда какъ въ немъ явны слѣды позднѣйшаго польскаго вліянія.

техникѣ. Западные мастера заботятся только о производствѣ изящной формы; русскіе иконописцы стараются о приведеніи въ извѣстность всѣхъ иконописныхъ сюжетовъ цѣлаго годичнаго цикла; первые являются мастерами въ своихъ хорошо устроенныхъ мастерскихъ, снабженныхъ всѣми пособіями для многосложныхъ работъ и изъ стекла, и изъ камня, и глины, и изъ металловъ; послѣдніе, какъ богословы и археологи, соображаются съ преданьями церкви и опредѣляютъ *существо иконописнаго образа и подобія* изображаемыхъ сюжетовъ. Какъ на западѣ рано воспитанное вниманіе къ художественной техникѣ было залогомъ будущихъ успѣховъ въ послѣдовательномъ совершенствованьи искусства; такъ у насъ богословскіе интересы, предваривъ художественную технику, отодвигали ее на второй планъ, и тѣмъ способствовали коснѣнію русскаго искусства.

Вторая отличительная черта русскихъ Подлинниковъ отъ западныхъ руководство—это раннее обособленіе иконописи, отлученіе ея отъ прочихъ искусствъ, которое ведетъ свое начало отъ древнѣйшихъ церковныхъ преданій эпохи иконоборства, отдѣлившей живопись отъ скульптуры, и которое въ послѣдствіи на Руси усилилось за отсутствіемъ потребностей и средствъ къ монументальнымъ сооруженьямъ изъ камня, украшеннымъ всею роскошью формъ архитектурныхъ и скульптурныхъ. На западѣ, напротивъ того, мы уже видѣли въ XIII в. французскаго архитектора, который былъ вмѣстѣ и скульпторомъ и живописцемъ. Соотвѣтственно идеѣ о совокупности художественныхъ формъ живописи и скульптуры, составляющихъ нераздѣльные, живые члены одного архитектурнаго цѣлаго, такъ вводитъ своего ученика въ святилище искусства монахъ Теофилъ во вступленіи къ 3-ей части своего руководства: «Великій Пророкъ Давидъ, котораго, за простоту и духовное смиреніе, искони вѣковъ самъ Господь, по предопредѣленію въ своемъ предвѣдѣніи, избралъ въ своемъ сердцѣ и возвелъ въ цари своему любимому племени, утвердивъ его своимъ Духомъ Святымъ на благочестное и премудрое управленіе, оный Давидъ, со всѣмъ устремленіемъ ума своего предаваясь любви къ своему Создателю, между прочимъ изрекъ: *Господи, возлюбихъ благолѣпіе дому Твоего*. Мужъ, облеченный такимъ могуществомъ и глубиною разума, домомъ именуетъ обиталище небеснаго царства, въ которомъ самъ Господь въ неизреченной славѣ своей предсѣдаетъ ликовствующимъ чинамъ Ангельскимъ, и къ которому взываетъ Псалмопѣвецъ изъ глубины утробы своей: *едино просихъ отъ Господа, то взыщу: еже жити въ дому Господни вся дни живота моего;* или, возгорая желаніемъ того прибѣжища преданной души и чистаго сердца, гдѣ самъ Господь воистину пребываетъ, такъ онъ молитвословитъ: *Духъ правый обнови во утробѣ моей:* несомнѣнно, возревновалъ онъ объ украшеніи дома Господня внѣшняго, то

есть, мѣста для молитвы. Однако сколько ни горѣлъ онъ усердіемъ быть строителемъ храма, но не сподобился того по причинѣ частаго пролитія крови, хотя и вражеской, и всѣ строительные запасы, золото, серебро, мѣдь и желѣзо завѣщалъ сыну своему Соломону. Онъ читалъ въ книгѣ Исхода, какъ Господь повелѣлъ Моисею соорудить скинію и поименно самъ избралъ мастеровъ, исполнивъ ихъ духа премудрости и разума и познанія для изобрѣтенія и воспроизведенія того дѣла въ золотѣ и серебрѣ и мѣди, въ драгоцѣнныхъ камняхъ и деревѣ и во всякомъ родѣ художества: и уразумѣлъ онъ въ благочестивомъ размышленіи, что Господу Богу угодно такое благолѣпіе, котораго созиданіе промышленіемъ и силою Духа Святаго самъ Онъ благоизволилъ предначертать, и отсюда увѣровалъ, что безъ Его наитія ни что не можетъ быть воспроизведено въ такомъ дѣлѣ. Потому, возлюбленный сынъ мой, не обинуясь уповай совершенною вѣрою, что Духъ Господень исполнилъ твое сердце, когда ты изукрасилъ Его святой домъ таковымъ благолѣпіемъ и разновидностью художества; и дабы не входилъ ты въ сомнѣніе, я изложу тебѣ во всей ясности, какъ проистекаетъ для тебя отъ семи даровъ Духа Святаго все, чему бы ты въ художествѣ не учился, что бы ты ни помышлялъ и ни изобрѣталъ. Отъ Духа Премудрости ты познаешь, что все сотворенное происходитъ отъ Бога и безъ Него ничто же бысть. Отъ Духа Разума ты принялъ способность изобрѣтенія, въ какомъ порядкѣ, въ какой разновидности и въ какихъ измѣреніяхъ производить разные предметы художества. По Духу Совѣта ты не скроешь таланта, тебѣ отъ Бога врученнаго, но, открыто передъ всѣми съ смиреніемъ работая и поучая, ты неложно предъявишь его всѣмъ ищущимъ познать его. По Духу Силы ты стряхнешь съ себя коснѣніе лѣности, и все, что ни предпримешь, съ бодростью приведешь къ исполненію въ полной силѣ. По духу Познанія тебѣ дано отъ избытка сердца господствовать разумомъ (геніемъ), и съ полною увѣренностью преподать всему міру, чѣмъ ты изобилуешь въ совершенствѣ. По Духу Милосердія ты благочестиво соразмѣришь мзду за трудъ, что бы ты когда либо и сколько бы кому ни работалъ, да не обуяетъ тебя грѣхъ сребролюбія и алчности. По Духу Страха Божія ты усмотришь, что ничего не можешь ты совершить самъ по себѣ, безъ соизволенія Божія, но, вѣруя и исповѣдуя и вознося молитвы, ты возложишь на милосердіе Божіе все, что бы ты ни дѣлалъ и чтобы ни замышлялъ. Будучи одушевленъ залогомъ этихъ добродѣтелей, о возлюбленный сынъ мой, увѣренно вступишь ты въ домъ Божій и украсишь его благолѣпіемъ. Испестривши своды и стѣны разнымъ художествомъ, различными красками, ты представишь взору какъ бы видѣніе рая, веснующаго всякими цвѣтами, зрачнаго травою и листвіемъ, и сподобляющаго вѣнцами по разнымъ чинамъ души праведни-

ковъ, да возвеличатъ Творца въ Его твореніи взирающіе на твое дѣло и превознесутъ Его чудеса въ созданіи рукъ Его. И не знаетъ око человѣческое, на чемъ остановить взоръ свой. Взглянетъ ли на своды, они испещрены будто ковры; остановится ли на стѣнахъ — стѣны являютъ подобіе рая; погрузится ли въ обиліе свѣта, изливаемаго окнами — удивляется несказанной красотѣ стекла и разновидности драгоцѣнной работы. Да созерцаетъ благочестивая душа изображеніе Страстей Господнихъ, и придетъ въ сокрушеніе; да узритъ, сколько мученій своимъ тѣламъ претерпѣли Святые и какую мзду восприяли на небѣ, и поревнуетъ о исправленіи своей жизни; да усмотритъ она, каковы радости въ небѣ и каковы мученія въ огнѣ адскомъ, и воспрянетъ надежною ради своихъ добрыхъ дѣлъ и ужаснется за свои грѣхи. И такъ, воспрянь, добрый мужъ, счастливый передъ Богомъ и людьми въ этой жизни, счастливѣе того въ будущей, о ты, трудами и искусствомъ котораго бываетъ приносимо столько жертвъ Господу Богу, воспламенись отнынѣ вящею ревностью, и съ напряженіемъ ума своего восполни своимъ художествомъ, чего еще не достаетъ между утварью дома Господня, безъ которой не могутъ быть совершаемы божественныя таинства и церковное служеніе, а именно: потиры, свѣщники, кадила, алавастры, ковши, раки святыхъ, кресты, оклады и другіе предметы, необходимые для церковнаго употребленія. Если пожелаешь все это работать, начинай слѣдующимъ порядкомъ».

Если мастеръ цвѣтущаго времени готическихъ сооруженій, введши своего ученика внутрь храма, посвящаетъ его въ таинства глубокой идеи дома Господня, и изъ общаго впечатлѣнія цѣлаго зданія извлекаетъ художественныя подробности, получающіе свое значеніе только въ цѣломъ архитектурномъ вмѣстилищѣ церковнаго служенія; то иконописецъ русскій, заботясь объ опредѣленіи иконописнаго цикла въ своемъ подлинникѣ, самый храмъ разсматриваетъ съ точки зрѣнія мѣсяцеслова, разлагая общее впечатлѣніе архитектурнаго цѣлаго на иконописныя подробности, расположенныя по мѣсяцамъ и днямъ, и для того въ самомъ Храмѣ Святой Софіи въ Цареградѣ думаетъ онъ видѣть весь иконописный мѣсяцословъ, будто бы изображенный въ немъ въ триста шестидесяти предѣлахъ, во имя святаго на каждый день мѣсяца. Переходомъ отъ этого Византійскаго преданія VI-го в. къ позднѣйшимъ временамъ служитъ ему Менологій, или Мартирологій Императора Василія Македонянина, то есть, преданіе о какихъ-то лицевыхъ святцахъ, безъ сомнѣнія, имѣющее связь съ знаменитою Ватиканскою рукописью съ миніатюрами (989 — 1025) и съ рукописью XI в. Синодальною, рисунки которой изданы Московскимъ Публичнымъ Музеемъ, преданіе, соотвѣтствующее столько же мѣсяцословной системѣ подлинника,

сколько и характеру нашей иконописи, стремившейся въ своемъ развитіи къ миніатюрнымъ размѣрамъ.

Третья отличительная черта русскихъ подлинниковъ состоитъ въ опредѣленности религіознаго направленія, имѣющаго цѣлью ненарушимое сохраненіе преданія, поддерживаемое въ древней Руси всеобщимъ уваженіемъ къ священной старинѣ. Напротивъ того, руководства западныя, исключительно занятыя усовершенствованіемъ художественной техники и ея широкимъ развитіемъ въ приложеніи къ разнымъ отраслямъ искусства, или уже забываютъ древне-христіанскія преданія и не приписываютъ имъ особенной важности, или же съ намѣреніемъ вытѣсняютъ ихъ, какъ неизящную старину, называя ее Византійскимъ стилемъ. Монахъ Теофилъ подробно излагая наставленія о производствѣ разрисованныхъ стеколъ въ окнахъ готическихъ храмовъ [1]), вовсе не касается церковныхъ сюжетовъ, на стеклахъ писанныхъ, между тѣмъ, какъ этотъ предметъ имѣетъ особенную важность въ исторіи развитія христіанскихъ идей въ живописи. Кое-гдѣ, правда, приводитъ онъ драгоцѣнныя данныя для Христіанской Археологіи, но мимоходомъ, не придавая имъ особенной важности, между техническими подробностями самаго производства работъ; какъ напримѣръ, объ изображеніи на кадилахъ четырехъ Райскихъ рѣкъ въ видѣ человѣческихъ фигуръ съ урнами, о символикѣ двѣнадцати оконъ, украшающихъ эту утварь, и о соотвѣтствіи двѣнадцати драгоцѣнныхъ камней двѣнадцати апостоламъ [2]). Ченнини, гордясь тѣмъ, что образовался въ школѣ Джіотто, въ самомъ началѣ своего сочиненія ставитъ на видъ, что этотъ великій художникъ претворилъ живопись изъ греческой въ латинскую и обновилъ ее [3]), то есть, далъ ей такое направленіе, по которому она безпрепятственно могла развиваться и идти впередъ. Соотвѣтственно этому новому направленію, итальянское руководство, сверхъ изученія образцовъ лучшихъ мастеровъ, рекомендуетъ живописцамъ уже копированье съ натуры: «возьми во вниманіе, что самое совершеннѣйшее руководство, какое только возможно, и лучшее кормило — это тріумфальныя врата копированія съ натуры (по вычурному выраженію итальянскаго живописца XIV в.). Оно выше всѣхъ другихъ образцовъ, и смѣло ввѣряйся ему, и особенно, когда почувствуешь въ себѣ охоту дѣлать рисунки. Не пропускай дня безъ того, чтобъ чего нибудь не срисовать, хотя бы какую малость, и это принесетъ тебѣ великую пользу» [4]).

Напротивъ того, Русскій подлинникъ, не расчитывая на успѣхи въ

1) Кн. II, гл. XVII–XXI.
2) Кн. III, гл. LIX и LX.
3) Cennini, гл. I.
4) Гл. XXVIII.

будущемъ, и не догадываясь о пособіяхъ натуры для искусства, свои образцы видитъ въ отдаленномъ прошедшемъ. Онъ гордится своею связью со временами Юстиніана, соорудившаго въ VI в. Святую Софію Константинопольскую, и съ уваженіемъ относится о позднѣйшей иконописи Аѳонской. Какъ Ченнини вмѣняетъ въ заслугу главѣ своей школы національное стремленіе къ созданію живописи латинской, то есть, не только католической, но и итальянской; такъ и наши подлинники, съ тѣмъ же національнымъ сознаніемъ стоятъ за Византію, возводя къ ней свое родное, русское. Для Итальянца—латинское или итальянское однозначительно съ обновленіемъ и развитіемъ впередъ; для Русскаго подлинника—Византійское есть совокупность тѣхъ первобытныхъ преданій, которыя во всей чистотѣ стремится сохранить это руководство въ назиданіе русскимъ мастерамъ.

Эти преданія состоятъ въ слѣдующемъ: во первыхъ, писать подобія священныхъ личностей въ томъ отличительномъ характерѣ, какъ это завѣщано въ писаніяхъ и на древнѣйшихъ иконахъ, то есть, относительно возраста и стана цѣлой фигуры, оклада лица, глазъ, волосъ на головѣ, бороды взрослыхъ и старыхъ мужскихъ фигуръ, а также относительно одежды и другихъ отличительныхъ подробностей, завѣщанныхъ преданіемъ. Во вторыхъ, писать праздники и другія священныя событія такъ, какъ принято искони; такъ что въ этомъ отношеніи Русскіе Подлинники предлагаютъ подробности, по бóльшей части согласныя съ древнѣйшими памятниками искусствъ не только Византійскаго, но и вообще древне-христіанскаго. Напримѣръ:

Благовѣщеніе. Съ древнѣйшихъ временъ изображалось это событіе въ трехъ моментахъ: Благовѣщеніе на колодцѣ, Благовѣщеніе съ веретеномъ и Благовѣщеніе во храминѣ, иногда за чтеніемъ Св. Писанія. Въ новѣйшее время первые два сюжета принято называть *Предблаговѣщеньемъ* въ отличіе отъ послѣдняго, которому собственно даютъ названіе Благовѣщенія. Въ этомъ послѣднемъ сюжетѣ Богородица или сидитъ — по самымъ древнѣйшимъ переводамъ, какъ напримѣръ на мозаикѣ Либеріевой V в., или стоитъ—по менѣе древнимъ [1]). Благовѣщеніе на колодцѣ изображено между другими сюжетами на диптихѣ VI в., сохранившемся на окладѣ Евангелія Миланскаго собора, въ ризницѣ [2]); Богородица съ веретеномъ или съ пряжею—на Византійскихъ миніатюрахъ и мозаикахъ отъ IX в. и позднѣе, а также на мозаикѣ въ Кіево-Софійскомъ Соборѣ [3]). На лѣвой створкѣ складней иконы Богородицы Петровской, не позднѣе 1520 г., въ Сергіевой

---

1) См. Графа Уварова объ одномъ древнемъ диптихѣ, въ 1-мъ выпускѣ Древностей, издаваемыхъ Московскимъ Археологическимъ Обществомъ.

2) Снимокъ съ этого памятника см. ниже въ гл. III, подъ рубрикою *Диптихи*.

3) Сементовскаго. Кіевъ. 1864 г. стр. 87.

Троицкой ризницы (№ 116) изображены два момента Благовѣщенія: вопервыхъ, на колодцѣ, то есть, Богородица стоитъ у настоящаго колодца въ античной формѣ урны, и, черпая воду, обращается назадъ къ Архангелу; и во вторыхъ—Благовѣщеніе въ храмѣ, гдѣ Богородица представлена сидящею. Также сидитъ она передъ Архангеломъ въ изображеніи Благовѣщенія на металлическихъ вратахъ Суздальскаго Собора Рождества Богородицы. По Большаковскому списку Подлинника XVII в., съ приложеніемъ лицевыхъ изображеній, значится такъ: «Архангелъ Гавріилъ пришедъ, стоитъ предъ полатами; потомъ въ самыхъ полатахъ. На немъ риза багряная, свѣтлая, исподъ лазорь. Богородица стоитъ или сидитъ; а вверху Саваоѳъ; отъ него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. А иногда пишется: Богородица стоитъ на колодцѣ въ горахъ, а позади полаты; а въ тѣ поры Ангелъ, слетая сверху, благовѣститъ Богородицѣ, а она оглянулася. *А то есть сущее Благовѣщеніе.* На Гавріилѣ риза баканъ, дичь, исподъ лазорь; полата вохра; у Богородицы въ правой рукѣ шолкъ, а въ лѣвой веретено. Между палатами городъ Кіевъ. Архангелъ съ скипетромъ». На Миланскомъ диптихѣ вмѣсто колодца представленъ источникъ, свергающійся съ горы. Богородица стала на колѣни, чтобъ удобнѣе почерпнуть воды, и, согласно нашему подлиннику, оглядывается на благовѣствующаго Архангела. Любопытенъ въ Подлинникѣ анахронизмъ въ помѣщеніи Кіева позади Богородицы, можетъ быть, указывающій на Кіевскій переводъ этого изображенія, и во всякомъ случаѣ характеризующій національное чувство наивнаго благочестія нашихъ предковъ.

Рождество Іисуса Христа. По тому же подлиннику: «Три ангела зрятъ на звѣзду, у передняго риза багряная, а у двухъ другихъ бакановая. Ангелъ благовѣститъ пастырю: риза киноварь, исподъ лазорь; на пастухѣ риза баканъ. Пречистая лежитъ у вертепа: риза багоръ. Младенецъ Спаситель лежитъ въ ясляхъ, повитый: ясли вохра, вертепъ черный, а въ него глядитъ конь, до половины, съ другой стороны корова, тоже до половины. Надъ вертепомъ три ангела. Гора вохра съ бѣлиломъ. Съ правой стороны волхвы поклонились. Ихъ трое: одинъ старъ, борода Власіева, въ шапкѣ, риза празелень, исподъ киноварь; другой среднихъ лѣтъ, борода Косьмина, въ шапкѣ же, риза киноварь, исподъ дичь; третій молодъ, какъ Георгій, тоже въ шапкѣ, риза багоръ, исподъ дичь, лазорь; а всѣ по сосуду держатъ въ рукахъ. Подъ ними гора — вохра, а въ горѣ вертепъ, а въ вертепѣ сидитъ Іосифъ-Обручникъ на камнѣ: сѣдой, борода Апостола Петра: риза празелень, исподъ баканъ; одною рукою закрылся, а другою подперся. А передъ нимъ стоитъ пастырь, сѣдой, борода Іоанна Богослова, плѣшивъ, риза—козлятина мохната, лазорь съ черниломъ, въ одной рукѣ три костыля, а дру-

гую протянулъ къ Іосифу. За нимъ пастырь молодой, риза киноварь, а гонитъ козъ и козловъ, черныхъ и бѣлыхъ и полосатыхъ. Гора вохра; у подолія горы сидитъ баба Соломея: риза спущена до пояса, исподъ бѣлило, руки голы; одною рукою держитъ обнаженнаго Христа, а другую въ купѣль омочила; дѣвица наливаетъ въ купель воду сосудомъ; риза киноварь, исподъ лазорь». Если мы будемъ сличать это подробное описаніе сюжета, довольно осложненнаго эпизодами, съ памятниками древнѣйшими; то должны будемъ довольствоваться сходствомъ по отдѣльнымъ частямъ, и тѣмъ болѣе потому, что къ Рождеству нашихъ подлинниковъ присовокупленъ отдѣльный сюжетъ — Поклоненіе волхвовъ, который еще въ X в. не входилъ въ икону Рождества, что̀ явствуетъ изъ Менологія Императора Василія (989—1025 г.), въ которомъ подъ 25 числомъ Декабря помѣщены на отдѣльныхъ миніатюрахъ, на одной Рождество, па другой—Поклоненіе волхвовъ. Впрочемъ уже самое пріуроченіе этого послѣдняго сюжета ко дню Рождества Христова послужило въ послѣдствіи поводомъ къ совокупленію обоихъ сюжетовъ на одной иконѣ, что̀ и встрѣчается уже на мозаикахъ XII в., какъ сейчасъ увидимъ.—Восходя къ древнѣйшей эпохѣ встрѣчаемъ изображеніе Рождества въ самомъ малосложномъ видѣ, какъ напр. въ томъ же Миланскомъ диптихѣ VI в.: Христосъ въ ясляхъ, позади оселъ и быкъ, по сторонамъ сидятъ Богородица и Іосифъ. Касательно Богородицы надобно замѣтить, что она издревле изображалась двояко; или сидящею, или лежащею. Къ VI в. относится одна полукруглая камея, на которой, согласно нашему подлиннику, Богородица изображена лежащею; съ одной стороны сидитъ Іосифъ, съ другой идутъ волхвы[1]). По исправленной позднѣйшей редакціи, и нашъ подлинникъ, какъ увидимъ ниже, представляетъ Богородицу сидящею, находя неприличнымъ изображать ее съ намекомъ на болѣзненное состояніе родильницы. Касательно вертепа существовало тоже два мнѣнія. По одному, вертепъ — это пещера, вырытая или образовавшаяся въ горѣ, по другому — это ветхій навѣсъ, служившій хлѣвомъ для домашняго скота. Уже въ VI в. искусство раздѣлилось по этимъ двумъ мнѣніямъ: на Миланскомъ диптихѣ Христосъ въ ясляхъ подъ навѣсомъ хлѣва; на камеѣ навѣса не видать. Наши Подлинники держатся того мнѣнія, что Христу приличнѣе было родиться въ вертепѣ, какъ бы нерукотворно образовавшемся въ горѣ. Такъ же изображается эта подробность на миніатюрѣ въ Менологіи Императора Василія, только Богородица сидитъ; но вообще вся эта миніатюра представляетъ замѣчательное сходство съ описаніемъ въ нашемъ подлинникѣ. Тѣ же три ангела, тотъ же старикъ пастухъ въ мохнатой козлятинѣ,

---

1) Martigny, Dictonuaire des antiquités chrétiennes. 1865. Стр. 431.

таже поза сидящаго Іосифа, подпершаго голову рукою, таже Соломея, только нѣтъ ея подруги дѣвицы, которую впрочемъ ожидаетъ стоящій возлѣ купѣли сосудъ [1]). Изъ древнихъ памятниковъ Византійскаго искусства особенно близка къ нашему подлиннику приложенная здѣсь подъ № 1, въ снимкѣ съ фотографической копіи, средняя часть диптиха, изъ слоновой кости, IX или X в., хранящаяся въ Ватиканскомъ музеѣ (рис. 4). Незначительная разность состоитъ только въ томъ, что старикъ въ мохнатой козлятинѣ не стоитъ передъ Іосифомъ, какъ въ Подлинникѣ, а, опираясь на костыль идетъ, ведомый юношескою фигурою. Чтобы показать наглядно, какъ однажды установившійся сюжетъ удерживается въ церковномъ искусствѣ въ теченіе столѣтій, здѣсь же (рис. 5), приложенъ снимокъ съ одного изъ изображеній, на металлическихъ вратахъ базилики Св. Павла въ Римѣ, дѣланныхъ въ XI в. въ Цареградѣ, а подъ № 6, изъ рисунковъ, украшающихъ металлическія же врата Суздальскаго собора Рождества Богородицы, XIII в. [2]). Съ переводомъ русскихъ подлинниковъ согласуются византійскія мозаики XII в. въ Сициліи, такъ что съ Рождествомъ соединено и Поклоненіе волхвовъ, именно въ Дворцовой капеллѣ, гдѣ волхвы изображены ѣдущими, но Богородица сидитъ у яслей, а въ Соборѣ Монреаля— Богородица лежитъ, но волхвовъ нѣтъ.

4. Диптихъ IX—X в. въ музеѣ Ватикана.

Въ такой же мѣрѣ можно бы доказать сличеніемъ съ древнѣйшими памятниками первобытность и всѣхъ другихъ редакцій праздниковъ, описанныхъ въ нашихъ подлинникахъ, но тогда эта статья превратилась бы въ иконописный подлинникъ. Достаточно будетъ присовокупить, что Греческій подлинникъ Діонисія, изданный Дидрономъ, предлагаетъ не только значи-

1) Seroux D'Agincourt, Histoire de l'art. V, pl. 33.—Albani, Menolog. Graecorum. 1727 г, Подъ 25 декабря.

2) Рис. 5 изъ Даженкура, I, Sculpt. pl. 13; рис. 6 съ снимка, сдѣланнаго въ Строгановской школѣ рисованія.

тельныя отклоненія отъ нашихъ, но и очевидныя подновленія. Такъ въ Благовѣщеніи принята въ немъ только одна редакція, именно Богородица съ веретеномъ; а въ Рождествѣ, хотя упомянуты пастухи и волхвы, но нѣтъ ни старика въ мохнатой кожѣ, ни Соломеи съ купелью. Богородица и Іосифъ стоятъ на колѣняхъ передъ Іисусомъ лежащимъ въ ясляхъ. Іосифъ скрестилъ руки на груди. Впрочемъ, согласно русскимъ преданьямъ, событіе совершается въ пещерѣ, а не въ хлѣву [1]).

Если и этотъ значительно позднѣйшій и во многомъ недостаточный подлинникъ Греческій западные археологи такъ высоко ставятъ въ разсуж-

5. Рождество Христово на вратахъ баз. Павла въ Римѣ XI в.

6. Рождество Христово на вратахъ Суздальскаго собора.

деніи первобытности иконописныхъ преданій; то какой богатый матеріалъ они могли бы извлечь изъ подлинниковъ русскихъ для опредѣленія сюжетовъ христіанскаго искусства самыхъ древнихъ временъ! Именно въ этомъ-то и состоитъ высокое достоинство нашей иконописи, что она даже въ XVII в. не только не забыла основныхъ своихъ преданій, но, собирая и обработывая ихъ въ Подлинникѣ, сохранила во всей чистотѣ. Будучи недостаточна и погрѣшительна собственно въ художественномъ отношеніи, она сознала свою силу въ отношеніи мысли и преданія, и свои небогатыя внѣшнія формы

1) Manuel d'Iconogr. Chrét., стр. 155—157.

очертаній и красокъ перевела на слова въ толковыхъ текстахъ Подлинника: такъ что въ этомъ смыслѣ Иконописный Подлинникъ можно назвать высшимъ проявленіемъ историческаго развитія нашей иконописи, шедшей всегда болѣе по пути преданія и мысли, нежели совершенствованья художественной формы.

Такъ какъ въ исторіи самой иконописи русской не могли образоваться художественныя личности (хотя и дошло до насъ много именъ иконописцевъ); то и подлинникъ, кромѣ преданія, не знаетъ и не хочетъ знать личнаго авторитета въ дѣлѣ иконописанія. Не ссылаясь ни на какую художественную знаменитость, онъ безпрекословно повелѣваетъ мастеру писать икону такъ-то и такъ-то; иногда прибавляетъ: а индѣ писано такъ-то; или: можно писать и такъ-то.

Какъ сама иконопись русская шла своимъ ровнымъ путемъ, не подчиняясь личному вліянію отдѣльныхъ художниковъ; такъ и Подлинникъ обязанъ своимъ происхожденіемъ и развитіемъ совокупной дѣятельности иконописцевъ. Только время отъ времени какой нибудь писецъ собиралъ въ одно цѣлое или приводилъ въ порядокъ накопившіеся по разнымъ рукописямъ матеріалы. Нѣкоторыя изъ рукописей указываютъ на 1658 годъ, другія на 1687 г. [1]), какъ на время составленія одной изъ такихъ редакцій. Въ теченіе всего XVII в. расходясь во множествѣ рукописей по мастерскимъ, иконописные Подлинники потерпѣли значительныя измѣненія въ подробностяхъ, хотя и оставались вѣрны основнымъ началамъ и въ нихъ между собою сходствовали. Главнѣйшія видоизмѣненія въ исторіи Русскаго Подлинника оказались въ слѣдующемъ:

1) Такъ какъ Толковые Подлинники произошли отъ лицевыхъ; то древнѣйшіе тексты, имѣвшіе своимъ назначеніемъ сопровождать рисунки, отличаются краткостью: такъ что тѣ описанія въ Толковыхъ Подлинникахъ, которыя касаются только колорита одѣяній, обязаны своимъ происхожденіемъ очевидно надписямъ на Подлинникахъ лицевыхъ, состоявшихъ въ рисункахъ нераскрашенныхъ. Таково напримѣръ описаніе Преображенія (6 авг.) въ краткомъ Филимоновскомъ Подлинникѣ: «На Ильѣ риза празелень, на Моисеѣ багоръ; подъ Спасомъ гора празелень; подъ Ильею и Моисеемъ гора вохра съ бѣлилами и киноварь; на Іоаннѣ риза багоръ, на Іаковѣ риза празелень, на Петрѣ вохра». И только. — Иные сюжеты вовсе не описываются, или потому что признаются общеизвѣстными, или потому что составъ ихъ очевиденъ изъ рисунка въ Подлинникѣ Лицевомъ. Напримѣръ, подъ 6 декабря, о Николаѣ Угодникѣ, по краткому Филимоновскому Под-

1) Подлинникъ Ундольскаго, № 130.

линнику: «Николае образомъ и брадою всѣмъ знаемъ есть, риза багоръ, пробѣлъ лазорь, исподъ лазорь съ бѣлилами». По моему краткому: «Образомъ сѣдъ, браду имѣя притугу круглу» — и только. Но по подробному съ Лицевыми святцами изображенъ уже полный иконописный типъ, согласный съ вышеприложеннымъ снимкомъ съ древней иконы: «сѣдъ, борода невеличка, курчевата, взлызъ, плѣшатъ, на плѣши мало кудерцевъ; риза багоръ пробѣленъ лазоремъ, исподъ набѣло лазорь; въ одной рукѣ Евангеліе, другою благословляетъ».—Не находя нужнымъ входить въ описаніе иконописныхъ типовъ, древнѣйшей редакціи Толковый Подлинникъ ограничивается или краткимъ мѣсяцесловнымъ указаніемъ или историческими данными, не входя въ описаніе самой иконы. Для примѣра беру выше приведенное описаніе Рождества І. Х., заимствованное изъ подлинника болѣе развитаго, по редакціи позднѣйшей. Въ древнѣйшихъ редакціяхъ это событіе или только означается мѣсяцесловно, какъ напримѣръ, по рукописи г. Филимонова: «Рождество еже во плоти Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа. Родися плотію на земли Господь нашъ Іисусъ Христосъ въ лѣто 5505» (вм. 5508)—и только; или какъ въ моей рукописи, предлагаются одни историческія данныя, безъ иконописныхъ подробностей: «Еже по плоти Рождество Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа. Бысть въ лѣто 5500 (sic), егда исполнившимся 9 мѣсяцемъ отъ безсѣменнаго зачатія его, изыде повелѣніе отъ Кесаря Августа написати всю вселенную, и посланъ бысть Кириней во Іерусалимъ и въ Виѳлеемскіе предѣлы сотворити написаніе. Взыде Іосифъ Хранитель Богородицы и съ нею, еже написатися въ Виѳлеемѣ. И хотяше родити Дѣвица, и не обрѣташе храмины множества ради людей, и вниде во убогій вертепъ и тамо роди нетлѣнно Господа нашего Іисуса Христа, и пови его̀ яко младенца всяческихъ содѣтеля, и положи его въ безсловесныхъ яслѣхъ, иже хотящаго насъ избавити отъ безсловесія». Въ Погодинскомъ Подлинникѣ XVII в. (въ С.-Петерб. Публ. библ. № 1930) Рождество описано довольно подробно, съ волхвами, съ бабою (Соломеею) и дѣвицею, занятыми умовеніемъ Младенца-Христа, съ пастухомъ, съ трубою, но безъ характеристической одежды—мохнатой козлятины. Что же касается до многихъ другихъ праздниковъ, то они означены самыми краткими мѣсяцесловными оглавленіями; напр. подъ 25 марта: «Благовѣщеніе Пресвятой Владычицы нашей Богородицы Приснодѣвы Маріи. Гавріилъ риза багоръ дичь» — и только. Подъ 15 авг. «Успѣніе Пресв. Владычицы нашей Богородицы и Приснодѣвы Маріи» — и только. — Такимъ образомъ, согласно своей мѣсяцесловной системѣ, Подлинникъ въ древнѣйшихъ редакціяхъ ограничивается иногда одними только мѣсяцесловными извѣстіями.

2) Краткія иконописныя свѣдѣнія раннихъ Подлинниковъ стали рас-

пространяться подробностями въ позднѣйшихъ. Напримѣръ, подъ 24 ноября, о Великомученицѣ Екатеринѣ: по моему краткому подлиннику: «Святыя Великомученицы Екатерины. Постради въ лѣто 5804: риза лазорь, исподъ баканъ, въ десницѣ крестъ». По краткому г-на Филимонова: «На Екатеринѣ риза лазорь, исподъ баканъ, въ правой крестъ, лѣвая молебна, персты вверхъ». По позднѣйшимъ редакціямъ: «на головѣ вѣнецъ царской, власы просты, аки у дѣвицы, риза лазорь, исподъ киноварь. Бармы царскія до подола, и на плечахъ, и на рукахъ; рукава широки. Въ правой рукѣ крестъ, а въ лѣвой свитокъ, а въ немъ пишетъ: Господи Боже, услыши мене, даждь поминающимъ имя Екатерину отпущеніе грѣховъ и въ часъ исхода его, проводи его съ миромъ, и даждь ему мѣсто покойно».

3) Въ описаніи одной и той же иконы, одного и того перевода ея, или одной и той же редакціи, Подлинники могли различествовать по различному способу описанія и по различію точекъ зрѣнія описывавшаго. Мы уже видѣли различіе Подлинниковъ въ описаніи Рождества Христова. Кромѣ приведеннаго выше подробнаго описанія, сличеннаго съ древнѣйшими памятниками, встрѣчается въ подлинникахъ не поздней редакціи и другое столь же подробное описаніе, вообще сходное по предмету описанія, но различное по точкѣ зрѣнія описывавшаго. А именно, въ одномъ изъ моихъ подлинниковъ: «Три Ангела Господня зрятъ на звѣзду: переднему риза лазорь, второму баканъ, третьему празелень; а четвертый ангелъ Господень пастырю благовѣститъ: риза на немъ киноварь, исподъ лазорь; на пастухѣ риза баканъ. Волсви принесоша ему дары: на старомъ волсвѣ риза вохра съ бѣлилы, на второмъ риза лазорь, исподъ баканъ, на третьемъ киноварь, исподъ празелень. *Колпаки на нихъ аки на тріехъ отрокахъ* (то есть, фригійскія шапочки, подробность, согласная съ древне-христіянскими и древними Византійскими изображеньями). На другой сторонѣ вельми наклоненъ ангелъ Господень, рукою благословляетъ пастыря: риза киноварь, исподъ лазорь; а подъ нимъ стоитъ пастырь *съ трубою* (какъ въ Погодинскомъ Подлинникѣ): риза на немъ баканъ пробѣлена лазорью. А Богородица и съ своимъ Предвѣчнымъ Младенцемъ. А подъ Богородицею стоитъ дѣвица наклонна, льетъ воду кувшинцемъ въ сосудъ, а руки у нея по локти голы, а на ней риза празелень. Предъ нею сидитъ баба Соломея, а у нея на колѣняхъ (пропущено: вѣроятно, Христосъ Младенецъ); а сидитъ на стулѣ баба, на ней риза баканъ, лазорью пробѣлена, исподъ — срачица до поясу; на головѣ куколь съ празеленью. А противъ бабы сидитъ Іосифъ на камени, а противъ него стоитъ пастырь, старъ, во овчей власеницѣ съ посошкомъ, а посошокъ суковатъ. Плѣшивъ». — Еще примѣръ: выше было указано, какъ описаніе Преображенія сначала вошло въ Толковый Подлинникъ съ надписи

подлинника лицеваго. Это краткое описаніе, конечно, не могло удовлетворить иконописцевъ, и потому они стали означать подробнѣе все это событіе, и тогда, какъ по взгляду на сюжетъ, такъ и по способу описанія, Подлинники естественно должны были между собою разойтись, хотя въ сущности предмета и сходствовали. Такъ въ однихъ спискахъ, какъ въ моемъ краткомъ, значится: «Спасъ стоитъ на горѣ, гора празелень бѣла, ризы на Спасѣ бѣлы, и около Спаса бѣло. Съ правой стороны Спаса стоитъ Илія Пророкъ, сѣдъ, волосы съ ушей, косматые, борода густая косматая, риза празелень, молебенъ ко Спасу. По другую сторону Спаса стоитъ Моисей, русъ, плѣшивъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза баканъ, исподъ лазорь, молебенъ ко Спасу, въ рукахъ скрижали; а подъ Ильею и Моисеемъ гора санкиръ свѣтелъ. Изъ за той горы Апостолы ницъ лежатъ, на горѣ пали, скорчились. Подъ Спасомъ Апостолъ и Евангелистъ Іоаннъ Богословъ, младъ, кудреватъ, риза баканъ, исподъ лазорь. По правую сторону Іоанна подъ Ильею Петръ Апостолъ, риза вохра, исподъ лазорь, палъ на горѣ, а смотритъ на Спаса; а по другую сторону Іоанна братъ его Іаковъ, русъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза празелень, исподъ лазорь». Въ другихъ спискахъ, какъ въ подробномъ Филимоновскомъ, обращено вниманіе на положеніе Апостоловъ, павшихъ на горѣ, именно: «Спасъ въ облакѣ, одѣяніе бѣлое, рукою благословляетъ, въ другой свитокъ. Съ лѣвой стороны Спаса стоитъ Илія Пророкъ, смотритъ на Спаса, съ другой стороны Моисей, въ рукахъ у него скрижали каменныя, какъ книжка. Петръ подъ горою лежитъ, Іоаннъ на камнѣ палъ, а смотритъ вверхъ, Іаковъ головою о земь, а ноги вверхъ, закрылъ рукою лицо свое. На Иліи риза празелень, на Моисеѣ багоръ, на Іаковѣ празелень, на Петрѣ вохра, на Іоаннѣ киноварь».

4) Различія переводовъ, или редакцій иконъ, внесли новыя разности въ списки Подлинниковъ. Такъ, подъ 16 авг., Перенесеніе отъ Едеса въ Царьградъ Нерукотвореннаго Образа Іисуса Христа, въ краткихъ Подлинникахъ, какъ въ Погодинскомъ XVII в. (№ 1930) и въ моемъ, описано только по одному переводу, а именно: «Ангелъ Господень держитъ на убрусѣ Нерукотворенный образъ обѣими руками противъ грудей; на ангелѣ риза баканъ, исподъ лазорь». Въ другихъ спискахъ, какъ въ подлинникѣ Большакова съ лицевыми изображеньями и въ подробномъ Филимоновскомъ, на первомъ планѣ редакція съ царемъ Авгаремъ, и при томъ въ двухъ видахъ, и потомъ уже редакція съ Ангеломъ. А именно: «Апостолъ младъ, держитъ убрусъ съ изображеніемъ Спаса. Передъ нимъ стоитъ царь въ вѣнцѣ, сѣдъ, какъ Давидъ Пророкъ, рукою крестится. За нимъ одръ и постеля, а за одромъ стоятъ князья и бояре, два старые, а третій молодой. За ними ца-

рица, какъ Елена. За Апостоломъ стоитъ Святитель съ книгою, какъ Власій; за нимъ три попа, русые, средній молодой, а за ними городъ, въ городѣ церковь и большая палата о трехъ каморахъ. Нѣкоторые же пишутъ у царя Авгаря въ правой рукѣ свитокъ, а въ немъ писано: Божіе видѣніе, божественное чудо; а въ лѣвой рукѣ другой, а въ немъ писано: Христе Боже, иже на тя надѣяйся не отщетится никогда же. А индѣ пишутъ: Ангелъ Господень держитъ на убрусѣ Спасовъ образъ нерукотворенный, а на Ангелѣ риза баканъ, исподъ лазорь». — Слѣдующій примѣръ въ описаніи *Іоанна Постника* (2-го сент.) даетъ ясное понятіе о постепенномъ осложненіи подлинника, и въ слѣдствіи того о внесеніи въ него разнорѣчій. По краткому Подлиннику Филимоновскому и Погодинскому (№ 1930): «Іоаннъ образомъ и ризою, какъ Василій Кесарійскій, бородою покороче». Въ моемъ краткомъ: «сѣдъ, борода менѣе Аѳанасьевой, волосы съ ушей; а индѣ пишется: образомъ и ризою, какъ Василій Великій, борода покороче». Въ подробномъ Большаковскомъ, съ лицевыми святцами: «сѣдъ, борода Сергія Радонежскаго; а индѣ пишется: русъ, борода съ Васильеву Кесарійскаго, покороче; риза бѣлая крещатая, а индѣ пишется преподобническія». Сравненіе одного и того же подобія съ разными иконописными типами, то съ Василіемъ Кесарійскимъ, то съ Аѳанасіемъ Александрійскимъ, то съ Сергіемъ Радонежскимъ, ясно указываетъ, какъ развивались наши Подлинники по различію воззрѣній составителей. Эти различія естественно должны были привести къ противорѣчіямъ, которыя замѣчены были старинными иконописцами въ Подлинникѣ уже въ концѣ XVII в.

5) Кромѣ этого, такъ сказать, внутренняго развитія нашихъ Подлинниковъ, состоявшаго въ болѣе или менѣе подробномъ описаніи одного и того же сюжета, по одной или по разнымъ редакціямъ, эти руководства осложнялись извнѣ, то есть, умноженіемъ самыхъ статей иконописнаго мѣсяцослова, посредствомъ внесенія въ него новыхъ сюжетовъ или новыхъ личностей, кототыхъ сначала въ Подлинникѣ не было; потому что наша иконопись шла объ руку съ исторіей Русской церкви, и по мѣрѣ распространенія чествованья русскихъ святынь и приведенія ихъ въ общую извѣстность, распространялись и подлинники внесеніемъ въ нихъ новыхъ Русскихъ Святыхъ. Въ этомъ отношеніи особенно важенъ подлинникъ гр. Строганова, съ присовокупленіемъ въ нему статьи о прибавочныхъ новыхъ чудотворцахъ, которая прямо указываетъ на то, чего не доставало древнимъ редакціямъ, и что̀ потомъ вошло въ редакціи позднѣйшія, не только въ подробныя, но и въ краткія. Потому въ самомъ заглавіи краткаго Филимоновскаго списка уже присовокуплено: (синаксарь праздникамъ и святымъ) «еже въ сей нашей Рустей странѣ просіявшимъ святымъ, паче рещи иже въ нынѣш-

немъ родѣ толико попремногу Богови угодившихъ, яко свѣтило сіяти, по многимъ мѣстомъ различны же чудодѣйствы, благодатію Святаго Духа во всемъ мірѣ иже именуемъ *новые чудотворцы*», то есть, позднѣйшіе изъ Русскихъ Святыхъ, не только XVI и XVII столѣтія, но нѣкоторые и болѣе древніе.

6) Еще болѣе внѣшнее осложненіе Подлинника, но въ той же мѣрѣ согласное съ потребностями церкви, состояло въ присовокупленіи къ нему описанія сюжетовъ, которые могутъ быть введены въ мѣсяцословную сисистему, но которые въ иконописномъ циклѣ занимаютъ такое же важное мѣсто, каковы: Воскресеніе Христово, Страсти Господни и другіе сюжеты, упомянутые выше. Такъ какъ весь обширный циклъ разныхъ наименованій иконъ Богородичныхъ опредѣлился очень поздно, къ концу XVII в.: то и эта статья помѣщается въ Подлинникахъ отдѣльно, не введенная въ общую систему мѣсяцослова. Наконецъ къ этому же разряду прибавочныхъ статей принадлежатъ различныя наставленія иконописцамъ, частію техническія, о краскахъ, золотѣ, левкасѣ и проч., частію богословскія и нравственныя, и частію художественныя, о размѣрѣ человѣческой фигуры, о типахъ Христа и Богородицы и т. п.

Окончательная обработка Подлинника, относящаяся уже къ началу XVIII в., опредѣлилась исторіею иконописи въ связи съ исторіею церкви, такъ же какъ его первые начатки и постепенное развитіе.

Сколько ни была удовлетворительна русская иконописная система въ отношеніи религіозномъ, она, по самымъ принципамъ своимъ, не допускавшимъ художественнаго совершенствованія, носила въ себѣ такіе элементы, которые тотчасъ же должны были обнаружить ея недостатки и слабыя стороны, въ отношеніи художественномъ, какъ скоро древне-русская жизнь, оказавшись несостоятельною въ своемъ одностороннемъ, исключительно-національномъ развитіи, стала пользоваться плодами чужой, западной цивилизаціи. Это совершилось во второй половинѣ XVII в., и въ исторіи искусства совпало съ религіознымъ переворотомъ отпаденія отъ господствующей церкви секты старовѣровъ или старообрядцевъ. Царь Алексѣй Михайловичъ, любившій иноземныя потѣхи, не удовольствовался русскими иконописцами, и вызвалъ для украшенія своихъ палатъ иностранныхъ мастеровъ, которые расписывали ихъ ландшафтами и перспективами и снимали портреты[1]). Иконопись не могла удержаться въ тѣсныхъ предѣлахъ своей бѣдной техники, и, вмѣстѣ съ ея усовершенствованьемъ, стала терять оригинальность и въ композиціи, подновляя древніе переводы заимствованьями изъ западныхъ печатныхъ листовъ, изъ иностранныхъ лицевыхъ изданій и съ гра-

1) Забѣлина, Домашній бытъ Русскихъ Царей. I, 122—143.

вюръ. Колоритъ сталъ цвѣтистѣе и сочнѣе, кисть размашистѣе, свободнѣе. Этотъ новый стиль въ нашей иконописи извѣстенъ подъ именемъ *Фряжскаго*, въ который перешли позднѣйшія школы Строгановская и Царская. Во главѣ этого новаго направленія школы Царской явился замѣчательный по своему времени художникъ, Симонъ Ушаковъ, который писалъ не только иконы, но уже и миѳологическіе сюжеты, какъ напримѣръ, изображенія богини Мира и бога Войны для заглавнаго листа Московскаго изданія Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ царевицѣ 1681 г. Какъ тогдашняя Русская литература наводнялась западными легендами и повѣстями, въ сочиненіяхъ Іоанникія Галятовскаго, Антонія Радивиловскаго, Симеона Полоцкаго, даже самого Димитрія Ростовскаго; такъ и Русскіе мастера съ жадностью новизны бросились на иностранныя гравюры, передѣлывая ихъ на свой ладъ, и видимо усовершенствуясь въ техникѣ и образуя свой вкусъ; какъ напримѣръ это можно видѣть въ гравированныхъ листахъ Страстей Господнихъ, иконъ Богородичныхъ и проч. Изъ школы Ушакова вышли искусные гравёры, которые въ многочисленныхъ экземплярахъ распространяли между русскими новый, болѣе изящный стиль. Наконецъ въ этой же школѣ образовался живописецъ Іосифъ, который въ своемъ посланіи къ Симону Ушакову, излагаетъ художественную теорію Русской иконописи, согласную съ преданіями православной церкви и съ существомъ иконописи и основанную на національныхъ преданьяхъ Стоглава, но направленную уже противъ недостатковъ иконописи въ отношеніи художественномъ, которые этотъ благочестивый иконописецъ и вмѣстѣ послѣдователь новаго, западнаго направленія полагаетъ устранить изяществомъ и естественностью въ очертаньяхъ и колоритѣ, то есть, образованьемъ вкуса и изученьемъ природы. Такъ какъ наша иконопись въ своей исторіи шла нераздѣльно съ судьбами церкви, то авторъ этой теоріи, становясь на сторону Патріарха Никона, ведетъ полемику съ партіею старовѣровъ, въ которой преслѣдуетъ неподвижность замкнутой въ себѣ самой національности, въ слѣдствіе чего иконопись доведена была до безобразія ремесленнаго, дюжиннаго производства; и, отдавая полную справедливость западному искусству онъ не видитъ препятствія въ помѣщеніи иностранныхъ художественныхъ произведеній въ православныхъ церквахъ, буде они согласны съ духомъ нашей иконописи.

Такой переворотъ въ исторіи русскаго искусства необходимо долженъ былъ оказать свое дѣйствіе на судьбу Иконописныхъ Подлинниковъ, на которые школа Ушаковская бросила тѣнь, какъ это явствуетъ изъ словъ того же иконописца Іосифа: «Что сказать о подлинникахъ тѣхъ? У кого они есть истинные? А у кого изъ иконописцевъ и найдешь ихъ, то всѣ различны и не исправлены и не свидѣтельствованы».

Въ слѣдствіе раскола въ самой иконописи, должны были и Подлинники раздѣлиться на двѣ главныя редакціи. Одна, не отступая отъ старины и твердо держась своеземнаго, получила характеръ старообрядческій, въ такъ называемомъ Подлинникѣ Клинцовскомъ; другая, исправленная и провѣренная по церковнымъ источникамъ, и сближенная съ Русскою литературою послѣднихъ годовъ XVII столѣтія имѣетъ цѣлью ту идеальную красоту, о которой такъ краснорѣчиво говоритъ въ своей теоріи ученикъ Ушакова.

Редакція старообрядческая, въ противодѣйствіе западному вліянію, не преминула охранить себя слѣдующимъ правиломъ, внесеннымъ въ упомянутое уже выше наставленіе иконописцамъ, въ Подлинникѣ Большакова съ лицевыми Святцами: «Отъ невѣрныхъ и иностранныхъ Римлянъ и Арменовъ иконнаго воображенія Православнымъ Христіянамъ пріимати не подобаетъ; аще ли же по нѣкому прилучаю отъ древнихъ лѣтъ гдѣ обрящется въ нашихъ странахъ, вѣрныхъ, рекше въ греческихъ или въ русскихъ, а воображуемо будетъ послѣ росколу церковнаго, еже Грекомъ съ Римляны, и тогда, аще и зѣло иконное воображеніе есть по подобію и хитро, поклоненія же имъ не творити, понеже отъ рукъ невѣрныхъ воображени суть, но совѣсть ихъ нечистотѣ подлежитъ».

Редакція Клинцовская есть не что иное, какъ Подлинникъ *Сборный*, въ которомъ за основу принята подробнѣйшая изъ прежнихъ редакцій, состоящая изъ описанія разныхъ переводовъ иконъ, хотя бы другъ другу и противорѣчащихъ, и для удобства на практикѣ систематически снабженная мѣсяцословными свѣдѣніями о святыхъ и о праздникахъ при каждомъ числѣ мѣсяца, съ присовокупленіемъ разныхъ прибавочныхъ статей техническаго, богословскаго и художественнаго содержанія [1]).

Подлинникъ, возникшій на принципахъ школы Ушаковской, хотя и вноситъ въ свой составъ много новизны, но тѣмъ не менѣе въ своихъ основахъ остается вѣренъ существу иконописныхъ преданій. Желаніе одушевить изображаемыя лица красотою и выраженіемъ придаетъ его описаніямъ нѣкоторую поэтичность. Для примѣра приводятся сюжеты, описаніе которыхъ по древнѣйшимъ редакціямъ уже извѣстно читателю.

Благовѣщеніе. «Архангелъ Гавріилъ пришедъ стоитъ предъ храминою, помышляя о чудеси, како повелѣнная ми отъ Бога совершати начну. Риза на немъ киноварная, багряная свѣтлая, исподъ лазорь. Главою поникъ долу умиленно. И вшедши въ палату, стоитъ передъ Пречистою съ свѣтлымъ и веселымъ лицомъ, и благопріятною бесѣдою рекъ къ Ней: Радуйся, Обрадованная, Господь съ Тобою. Въ рукахъ держитъ скипетръ. Пречи-

1) См. ниже, о Подлинникѣ XVIII в.

стая сидитъ, а передъ нею лежитъ книга разогнутая, а въ ней написано: се Дѣва во чревѣ зачнетъ и родитъ сына, и наречеши имя Ему Еммануилъ. Верхняя одежда багоръ тмяной, исподъ лазорь. Одна палата вохра, а гдѣ Богородица сидитъ, полата празелень. Вверху на облакахъ Саваоѳъ: отъ Него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. Другой переводъ писать Благовѣщеніе: Пречистая Богородица стоитъ надъ колодцемъ; оглянулась къ верху на Архангела, въ рукѣ держитъ сосудъ. Архангелъ, летя сверху, благовѣститъ Богородицѣ».

Рождество Іисуса Христа. Послѣ описанія сюжета и за выпискою изъ Четій-Миней Димитрія Ростовскаго и изъ Кирилловой Книги и Волхвахъ, присовокупленъ слѣдующій критическій взглядъ на преданіе Подлинника: «Во многихъ Подлинникахъ пишется, что Пречистая лежитъ въ вертепѣ при ясляхъ на подобіе мірскихъ женъ по рожденіи. Еще же и баба Соломія омываетъ Христа, а дѣвица подаетъ воду и льетъ въ купель. Подражая этому древніе иконописцы, которые мало знали Священное Писаніе, такъ писали и иконы, и нынѣшніе нѣкоторые грубые невѣжды тому же подражаютъ. Но Пречистая Дѣва Богородица безболѣзненно родила, непостижимо и несказанно, прежде рождества дѣва, и въ рождествѣ дѣва, и по рождествѣ опять дѣва, и не требовала бабинаго служенія, но сама родительница и рожденію служительница; сама родила, сама и воспеленала; благоговѣйно осязаетъ, обнимаетъ, лобзаетъ, и подаетъ сосецъ: все дѣло радости исполнено, нѣтъ никакой болѣзни, ни немощи въ рожденіи». Итакъ, по этому Подлиннику, Богородица не лежитъ, а сидитъ при ясляхъ.

Преображеніе. Для полноты картины описаніе начинается выпискою изъ Евангелія: «Поятъ Іисусъ Петра, Іакова и Іоанна брата его, и возведе ихъ на гору высоку едины, и преобразился предъ ними, и просвѣтися лице его яко солнце, ризы же его быша бѣлы яко снѣгъ: и се явистася имъ Моисей и Илія съ нимъ глаголюще: и облакъ свѣтелъ осѣни ихъ. И се гласъ изъ облака глаголя: Сей есть Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволихъ, Того послушайте» и т. д. За тѣмъ: «Преображеніе Господне было мѣсяца Августа въ 6-й день, передъ возсіяніемъ утренней зари, а не такъ какъ написалъ Кириллъ Транквилліонъ, что Преображеніе было передъ вольнымъ его страданіемъ во вторникъ, передъ великимъ пяткомъ. А пишется Преображеніе такъ: Ѳаворская гора изображена высока; на ней Христосъ на свѣтломъ облакѣ, лицо его какъ солнце, ризы его бѣлы какъ свѣтъ, на всѣ стороны отъ него блистаніе, то есть, свѣтъ, простирающій солнечные лучи и на апостоловъ. По сторонамъ Спасителя Моисей и Илія пророкъ. Илія отъ живыхъ, Моисей отъ мертвыхъ; на Иліи риза празелень, на Моисеѣ багряная. Апостолы на горѣ пали ницъ. Петръ зритъ на Христа,

лицо рукою закрылъ, риза на немъ вохряная, исподъ лазорь. Іоаннъ на колѣни палъ, лицомъ на землю, риза на немъ киноварная, исподъ зеленый. Іаковъ палъ головою о земь, ноги вверхъ; лицо свое закрылъ, риза лазоревая».

Таково послѣднее слово нашихъ Подлинниковъ. Связь этой новѣйшей редакціи съ школою Ушаковскою не подлежитъ сомнѣнію, какъ это можно заключить изъ сравненія предложенныхъ описаній съ слѣдующими словами иконописца Іосифа: «Въ изображеніи Благовѣщенія Архангелъ Гавріилъ предстоитъ, Дѣва же *сидитъ*. Какъ обыкновенно представляется Ангелъ во Святая Святыхъ, такъ и Архангелово лицо написуется свѣтовидно и прекрасно, юношеское, а не зловидно и тмообразно. У Дѣвы же, какъ повѣствуетъ Златоустъ въ словѣ на Благовѣщеніе, лицо дѣвичье, уста дѣвичьи и прочее устроеніе дѣвичье. Въ изображеніи Рождества Христова видимъ *Матерь сидящу*, Отроча же въ ясляхъ младо лежаще; а если отроча младо, то какъ же можно лицо его мрачно и темнообразно писать? Напротивъ того, всячески подобаетъ ему быть бѣлу и румяну, паче же лѣпу, а не безлѣпичну, по Пророку глаголющему: «Господь воцарися и въ лѣпоту облечеся» и т. д. Впрочемъ, и этотъ новый Подлинникъ, вызванный историческою потребностью — придать иконописи красоту и выраженіе, а прежніе Подлинники очистить отъ разнорѣчій и неурядицы, не только не достигалъ своей цѣли, но и впадалъ въ ошибки, даже въ своей критикѣ, направленной къ очищенію старой иконописи отъ недостатковъ. Относясь къ старинѣ враждебно, онъ не умѣлъ оцѣнить ея преданій, и часто ихъ игнорируетъ, какъ напримѣръ, въ описаніи Благовѣщенія онъ упустилъ такой общераспространенный и освященный давностью переводъ этого сюжета, какъ переводъ Благовѣщенія съ веретеномъ. Полемизируя съ невѣжественною стариною, онъ становится иногда въ явное противорѣчіе съ преданьями древнехристіянскаго и Византійскаго искусства; какъ напримѣръ, безусловно порицаетъ въ иконѣ Рождества Христова лежачее положеніе Богородицы, между тѣмъ какъ съ древнѣйшихъ временъ, какъ мы видѣли, Богородица изображалась въ этомъ сюжетѣ и сидящею и лежащею.

Церковный расколъ, отразившійся въ историческихъ судьбахъ иконописи и въ литературѣ Подлинниковъ, и доселѣ лежитъ тяжелымъ бременемъ на русскомъ искусствѣ. Старовѣры стоятъ за древнюю иконопись и отдаютъ безусловное предпочтеніе ея произведеньямъ, предшествующимъ Патріарху Никону, высоко цѣня старыя школы Новгородскую, Московскую и особенно Строгановскую, и бросая тѣнь на школу Царскихъ иконописцевъ и на школу Фряжскую. Православные, въ противодѣйствіе старовѣрамъ, относились равнодушно къ старой иконописи, и, пріученные къ нововведе-

ніямъ школою Фряжскою, легко примирялись съ живописью Академическою, сгладившею въ иконописаніи, подъ вліяніемъ чуждыхъ образцовъ, всѣ основныя преданья Византійско-русской иконописи. Это западное вліяніе особенно было вредно, и въ своихъ крайностяхъ доходило до безсмыслія потому, что оно оказалось у насъ въ XVII в., то есть, въ ту неудачную для западнаго искусства эпоху, когда господствовали въ немъ манерность и ложный классицизмъ, и когда религіозную искренность замѣнила напущенная сентиментальность. Вотъ причина, почему съ того времени наши храмы стали наполняться живописными произведеньями, лишенными религіознаго воодушевленія, холодными и бѣдными по мысли въ композиціи; хотя правильными относительно натуры, но манерными и театральными, такъ же мало удовлетворяющими религіозному чувству и мысли, какъ и эстетическому вкусу. Русскимъ живописцамъ нашего времени предстоитъ рѣшеніе трудной задачи — выйти изъ этого безсмыслія и безвкусія, завѣщаннаго XVIII вѣкомъ, и строго отдѣлить живопись церковную, или иконопись, отъ живописи исторической и портретной. Въ послѣдней они могутъ, не затрудняя себя, слѣдовать по пути современнаго развитія цивилизаціи и искусства на западѣ; но въ первой ихъ ожидаетъ завидная участь быть вполнѣ оригинальными творцами, въ приложеніи къ національнымъ потребностямъ всѣхъ пособій не только развитой художественности, но и науки, для того, чтобъ церковное искусство и въ наше время, какъ давно прежде, не только вдохновляло къ молитвѣ, но и поучало своими мыслями.

III. Методъ изученія русской иконописи.— Источники иконописнаго преданія.

Изъ предыдущаго обозрѣнія явствуетъ, что важное значеніе нашей иконописи въ исторіи христіянскаго искусства состоитъ не въ художественномъ исполненіи, а въ иконописныхъ сюжетахъ, данныхъ церковнымъ преданіемъ и въ бóльшей или меньшей чистотѣ сбереженныхъ исторіею Русской иконописи, и объясненныхъ и опредѣленныхъ Иконописными Подлинниками. Съ точки зрѣнія устарѣлыхъ эстетическихъ теорій, ограничивающихъ исторію искусства развитіемъ внѣшней формы, нашей иконописи отказали бы въ историческомъ значеніи, и нашли бы немыслимымъ самое понятіе объ исторіи Русской иконописи. Но съ той точки зрѣнія жизненнаго отношенія искусства къ исторіи развитія идей, съ которой современные уче-

ные западные открыли неистощимое богатство матеріаловъ въ искусствѣ древне-христіянскомъ и даже въ его варварской формѣ Романскаго стиля, и наша иконопись не только получитъ право на должное къ себѣ вниманіе, но и займетъ видное мѣсто между этими фактами въ исторіи христіанскихъ идей, состоя съ ними въ тѣсной связи, и присовокупляя къ общему развитію церковнаго искусства характеристическія черты русской національности.

Самымъ существомъ Русской иконописи — держаться церковнаго преданія — опредѣляется исходный пунктъ въ методѣ ея изученія, то есть, приведеніе въ ясность этого художественно-религіознаго преданія. Наши предки, какъ мы видѣли, очень сбивчиво говорятъ объ этомъ преданіи: то указываютъ на какихъ-то древнихъ мастеровъ, то на Грековъ, то на придѣлы Цареградскаго храма Св. Софіи, то на какія-то греческія миніатюры и другіе завозные образцы. Для древнихъ иконописцевъ было достаточно этихъ неопредѣленныхъ указаній; потому что на самой практикѣ, по заведенной рутинѣ, преданіе ими наблюдалось. Но въ наше время, когда приведены въ извѣстность, изданы и оцѣнены по достоинству важнѣйшіе памятники древне-христіанскаго искусства вообще и нѣкоторые Византійскаго стиля, естественно представляется самъ собою вопросъ: многое-ли и что̀ именно въ преданіи Русской иконописи заимствовано изъ общаго достоянія древне-христіанскаго искусства вообще и изъ Византійскаго въ особенности? А для этого должно привести въ извѣстность самые источники искусства и объяснить ихъ содержаніе и стиль. Но, чтобы удержаться въ предѣлахъ авторитета, принятаго нашею иконописью, надобно это преданіе опредѣлить извѣстнымъ періодомъ времени. Подлинники намъ указываютъ на послѣднюю эпоху этого періода, именно на раздѣленіе церкви на Восточную и Западную въ IX в.; слѣдовательно, по смыслу этого указанія, всѣ произведенья церковнаго искусства, предшествующія раздѣленію церкви, гдѣ бы они ни возникли, на Востокѣ или на Западѣ, въ Византіи или въ Римѣ, Миланѣ, Равеннѣ, Арлѣ, Ахенѣ, равно могутъ дать содержаніе нашему иконописному преданію. Если это такъ, то исторія нашей иконописи, по сродству источниковъ, должна составлять одно нераздѣльное цѣлое съ исторіею христіанскаго искусства до IX в. включительно. Но мы уже не можемъ съ такою наивною исключительностью, какъ наши предки, смотрѣть на самое производство церковныхъ вещей, и отвергать ихъ потому только, что̀ они были сдѣланы не православными. Мы знаемъ, что западное искусство, при многихъ отклоненіяхъ, многое и удерживало изъ общихъ церковныхъ преданій, даже до XIII и XIV столѣтій. Слѣдовательно и эти позднѣйшія данныя въ разсужденіи Русскаго иконописнаго преданія опущены быть не могутъ. Сверхъ того, мы знаемъ также, что на западѣ въ теченіе трехъ столѣтій

послѣ раздѣленія церкви много художественныхъ произведеній сдѣлано было мастерами греческими: напримѣръ, мозаики въ Сициліи и въ Венеціанскомъ соборѣ Св. Марка, XI и XII столѣтій. Въ Италіи до XIII в. было такъ сильно вліяніе греческое, что по старинному преданью, всю живопись итальянскую до Чимабуэ привыкли называть Византійскою. Слѣдовательно, все что въ западномъ искусствѣ соединено съ названіемъ Греческаго или Византійскаго, имѣетъ неоспоримое право быть также введено въ область русскаго иконописнаго преданія.

Такую же неопредѣленность представляетъ намъ періодъ времени русскаго иконописнаго преданія и въ отношеніи своего ранняго предѣла, отъ котораго онъ долженъ вести свое начало. Нашимъ древнимъ иконописцамъ не могло придти въ голову затруднять себя этимъ вопросомъ: для нихъ готовое Византійское преданье было тѣмъ даннымъ, которое они полагали себѣ въ основу; и, довольствуясь фактомъ, дѣйствительнымъ на Руси въ древности, отъ XI до XIII в., или болѣе воображаемымъ и возведеннымъ въ идеалъ, въ позднѣйшія столѣтія въ школахъ Новгородской, Строгановской и Московской, они не имѣли ни нужды, ни научныхъ средствъ опредѣлить себѣ составные элементы этого факта въ ихъ историческомъ развитіи. Напротивъ того, теперь, когда мы знаемъ, сколько потерпѣло видоизмѣненій церковное искусство отъ первыхъ вѣковъ Христіанства и до раздѣленія церкви въ IX в., вопросъ о русскомъ иконописномъ преданіи значительно усложняется. Основываясь на томъ, что наши Подлинники ссылаются на иконныя украшенія Софіи Цареградской и называютъ самого строителя этого храма Юстиніана, мы имѣемъ полное право расширить періодъ иконописнаго преданія на три столѣтія слишкомъ, то есть, отъ VI до IX в. Но можемъ ли не присовокупить къ этому періоду и V-го столѣтія, когда въ противодѣйствіе ученію Несторія, съ особеннымъ блескомъ выразилось чествованіе Богоматери, торжественно укрѣпленное постановленьями Ефескаго собора (440 г.), и когда были во имя Богородицы сооружены и украшены мозаиками — въ Цареградѣ храмъ Богородицы Влахернской и въ Римѣ Базилика Либеріева (Maria Maggiore)? Восходя въ древность далѣе, мы не исключимъ изъ этого періода и знаменитый въ исторіи христіанскаго просвѣщенія IV вѣкъ, вѣкъ великихъ Отцевъ Церкви и равноапостольнаго основателя Византіи, послужившей для русскаго искусства живою связью съ первыми вѣками Христіанскаго преданія. Наконецъ, дошедши такимъ образомъ до первоначальныхъ источниковъ христіанскаго искусства временъ Мучениковъ, имѣемъ ли право мы—русскіе возвести свое церковное искусство, столько древнее въ своихъ основахъ, къ этому общехристіанскому преданію въ иконописныхъ и пластическихъ украшеніяхъ великихъ клад-

бищъ Св. Мучениковъ и первыхъ христіанъ, или должны отказаться отъ этихъ сокровищъ искусства и религіи, предоставивъ ихъ западу, потому только, что сквозь обаяніе Византійскаго авторитета наши предки ничего не могли усмотрѣть дальше въ глубинѣ Христіанской древности, и, по своему отчужденію отъ западной церкви и отъ всего западнаго, не знали и не догадывались о художественныхъ источникахъ первобытной, гонимой церкви, сохранившихся въ катакомбахъ и въ другихъ памятникахъ на западѣ, и преимущественно въ Римѣ? Если исторія христіанскаго искусства на западѣ, не смотря на свой принципъ развитія новыхъ элементовъ, все же возводитъ свои раннія основы къ этимъ первобытнымъ источникамъ; то тѣмъ естественнѣе предъявить на нихъ свои права искусству восточному, которое по своему принципу держится преданія и его сохраняетъ, строго очищая его отъ всякой новизны.

Тамъ образомъ, источники иконописнаго преданія въ историческомъ ихъ развитіи дѣлятся на три главные періода: періодъ древне-христіанскій, въ памятникахъ искусства первыхъ вѣковъ церкви гонимой, въ ея представителяхъ, Св. Мученикахъ, до Константина Великаго; потомъ періодъ полнаго разцвѣта Христіанскаго искусства въ Церкви, заявляющей свое всемірное господство и торжество, отъ IV в. и до VIII-го, давшаго новое направленіе церковному искусству, провѣренному богословскою критикою и очищенному въ слѣдствіе распрей и преній иконоборческихъ; и наконецъ послѣдній періодъ начинается со времени Седьмаго Вселенскаго Собора Никейскаго, на которомъ, въ 787 г., въ опроверженіе иконоборцевъ, окончательно утверждено чествованіе иконъ живописныхъ и отвергнуто употребленіе иконъ скульптурныхъ въ видѣ статуй. Впрочемъ иконоборческое движеніе не прекращалось около ста лѣтъ и потомъ, и не могло не оказывать своего дѣйствія на судьбу христіанскаго искусства, вызывая иконопочитателей на богословскія о немъ разсужденія, имѣвшія задачею очистить его и подчинить церковному авторитету: такъ что эти два столѣтія, VIII и IX, ознаменованныя борьбою за церковное искусство, составляютъ ту эпоху броженія, изъ которой выработался въ иконописи стиль собственно Византійскій, и тѣмъ своеобразнѣе онъ опредѣлился, что иконоборство, имѣвшее своимъ поприщемъ Востокъ, мало оказало вліянія на судьбу церковнаго искусства на Западѣ. Цвѣтущее время для третьяго періода продолжается до XII в., съ котораго начинается постепенное паденіе стиля Византійскаго подъ стѣснительнымъ и одностороннимъ вліяніемъ монастырскимъ.

Всѣ эти три періода, составляя одно нераздѣльное цѣлое въ художественно-религіозномъ преданіи, отличаются бо́льшимъ или меньшимъ преобладаньемъ того или другаго изъ двухъ составныхъ элементовъ христіан-

скаго искусства, то есть, элемента художественнаго, наслѣдованнаго отъ античнаго искусства, и элемента религіознаго, въ своемъ развитіи болѣе и болѣе подчинявшагося богословскому ученію. Чѣмъ древнѣе христіанское искусство, тѣмъ больше господствуетъ въ немъ элементъ художественный, и чѣмъ больше оно принимаетъ характеръ стиля Византійскаго, тѣмъ больше подчиняется богословію. Чѣмъ искусство древнѣе, тѣмъ больше въ немъ свободы творчества и поэтическаго воодушевленія, и чѣмъ позднѣе, тѣмъ больше сковано оно догматами ученія. Потому періодъ серединный, отъ Константина Великаго до Иконоборства (отъ IV до VIII в.), надобно признать цвѣтущимъ временемъ христіанскаго искусства, когда оно, съ одной стороны, еще не успѣло утратить изящество своей античной формы, а съ другой, воодушевляемое творчествомъ въ свободѣ вѣрованія торжествующей Церкви, оно еще не было стѣсняемо условными правилами, наложенными на него потомъ, въ слѣдствіе богословскихъ преній, имѣвшихъ цѣлію оградить церковное искусство отъ еретическихъ въ него вторженій. Потому-то наши иконописные Подлинники и возводятъ иконописное преданіе къ этому періоду, и именно къ VI в., т. е. ко времени сооруженія Св. Софіи Юстиніаномъ. Періодъ третій, не смотря на перевѣсъ богословскаго элемента, все же на столько былъ связанъ въ Греціи историческою послѣдовательностью явленій съ предыдущимъ, что имѣлъ возможность по преданію сохранить первобытное изящество древне-христіанскаго искусства въ стилѣ Византійскомъ, въ ту варварскую эпоху, отъ IX до половины XII в., когда церковное искусство на западѣ дошло до крайняго безобразія. Ясно, слѣдовательно, что Русь, будучи связана своею исторіею съ Византіею, была счастливѣе другихъ современныхъ ей средневѣковыхъ народовъ, когда въ X и XI в. могла она почерпнуть церковное искусство изъ самаго лучшаго въ то время источника, въ Византіи. Потому не меньшаго вниманія заслуживаетъ въ нашихъ Подлинникахъ расширеніе иконописнаго преданія источниками этого періода, представителемъ которыхъ названъ Менологій императора Василія (989—1025).

Такъ какъ русское церковное искусство составляетъ отрасль собственно Византійскаго, отъ X или, точнѣе, отъ XI в., то, само собою разумѣется, что оно состоитъ въ ближайшей связи съ источниками этого времени и позднѣйшаго, нежели съ источниками двухъ первыхъ періодовъ, и сверхъ того ближе ко второму періоду, нежели къ первому.

Историческое развитіе христіанскаго искусства всѣхъ трехъ періодовъ имѣетъ своею цѣлію точнѣйшее опредѣленіе христіанскихъ типовъ и сюжетовъ. Чѣмъ далѣе въ древность, тѣмъ меньше индивидуальности въ святыхъ личностяхъ и меньше развитія въ изображеніи священныхъ событій. Въ

искусствѣ первыхъ четырехъ вѣковъ, сохранившемся въ живописи катакомбъ и въ скульптурѣ саркофаговъ, еще не опредѣлились, ни типы Христа и Богоматери, ни подробности Евангельскихъ событій: и при томъ изъ этихъ событій берутся только тѣ, которыя представляютъ идею искупленія съ стороны свѣтлой, торжественной, въ чудесахъ Христа, въ поклоненіи Ему и въ Его спасительномъ ученіи, а не тѣ, гдѣ искупленіе является въ страданіяхъ, неповинной смерти и въ распятіи. Всѣ эти послѣднія сцены развились уже въ послѣдствіи. Искусство временъ христіанскихъ Мучениковъ не знаетъ мученичества и страданій, и не умѣетъ ихъ изображать. Все въ этомъ искусствѣ ясно и торжественно, все направлено къ любви и утѣшенію, и въ живописи подземныхъ кладбищъ и въ начертаніяхъ надгробныхъ плитъ на могилахъ мучениковъ. Нѣтъ изображеній ни костровъ, на которыхъ сожигались мученики, ни орудій мученія, ни намековъ на преслѣдованья. Только Іона, извергаемый изъ пасти кита, или Даніилъ, чудесно сохраняемый между львами — символически даютъ разумѣть о торжествѣ мученичества, и, удаляя мысль отъ ненависти къ преслѣдователямъ, подаютъ мученикамъ новую силу страдать и молиться. Потому самые мученики являются только въ видѣ величавыхъ фигуръ, торжественно простирающихъ руки для молитвы.—Въ древнѣйшихъ памятникахъ Христосъ изображается юнымъ и безбородымъ, рѣдко съ бородою; иногда въ видѣ Добраго Пастыря, несетъ на плечахъ агнца, или въ пастушеской сценѣ, стоитъ между двумя овечками; иногда съ жезломъ въ рукѣ совершаетъ чудеса: претворяетъ воду въ вино, воскрешаетъ Лазаря; обыкновенно одинъ, безъ исторической обстановки цѣлаго событія. Это только намеки на лица и событія, а не точное и подробное изображеніе ихъ. Это не художественные типы, а **символы**. Древне-христіанскій художникъ, хорошо владѣя техникою античнаго искусства, но не умѣя обнять во всей обширности и глубинѣ идеи новой религіи, разными символическими намеками хочетъ только навести мысль молящагося на предметы, не доступные изображенію. То изобразитъ онъ Христа подъ античною формою Орфея, укрощающаго звѣрей звуками своей музыки, то подъ символомъ агнца, который съ жезломъ въ своей лапѣ совершаетъ чудесное умноженіе хлѣбовъ или воскрешаетъ Лазаря, то подъ символомъ рыбы и т. п. Сопоставленіе событій Ветхаго и Новаго Завѣта составляетъ для художника самое удобное средство для выраженія сомкнутаго въ себѣ самомъ круга его понятій, не развитаго анализомъ подробностей. Грѣхопаденіемъ первыхъ человѣковъ намекаетъ онъ на искупленіе, Ноемъ въ ковчегѣ — на крещеніе и на Церковь христіанскую; Даніиломъ во рвѣ между звѣрями, тремя отроками въ пещи, или Іовомъ на гноищѣ — на страсти Господни; Іоною въ чревѣ кита — на во-

скресеніе Іисуса Христа; Ильею, возносящимся на небо въ колесницѣ — на вознесеніе Спасителя и т. п. Не затрудняя себя ландшафтомъ, для краткости, изображаетъ онъ предметы внѣшней природы олицетворенными, то есть, горы, рѣки, море, города, солнце, луну — въ видѣ человѣческихъ фигуръ, въ которыхъ нельзя не усмотрѣть ясныхъ слѣдовъ античныхъ типовъ божествъ; точно также какъ идеи и тайны христіанскаго ученія представляетъ въ условно принятыхъ формахъ, каковы: агнецъ (искупительная жертва), голубь (символъ Духа Святаго), рыба (Іисусъ Христосъ [1]) и душа, окрещенная крещеньемъ), павлинъ (воскресеніе), фениксъ (воскресеніе и безсмертіе) и много др. Такимъ образомъ, главнѣйшая задача, выполненная искусствомъ первыхъ вѣковъ христіанства, состоитъ въ созданіи Христіанской Символики, которая вошла въ основаніе новаго искусства всѣхъ временъ, а въ нашей иконописи сохранилась и доселѣ [2]).

Во второмъ періодѣ, воображеніе художника, не стѣсняемое боязнію преслѣдованья, освободившись отъ мрака и таинственныхъ катакомбъ, являетъ себя во всемъ блескѣ мозаическихъ изображеній, выступающихъ иногда на золотомъ полѣ, въ великолѣпныхъ храмахъ торжествующей церкви. Оно уже не гадательно только намекаетъ на священныя лица и событія, но въ яркихъ образахъ напечатлѣваетъ ихъ на стѣнахъ и сводахъ, на удивленіе и поклоненіе вѣрующихъ. Типы Христа, Богородицы, Пророковъ, Апостоловъ, Мучениковъ, нѣкоторыхъ Отцевъ Церкви, опредѣляются въ ихъ индивидуальныхъ, характеристическихъ чертахъ; событія Ветхаго и Новаго Завѣта раазвиваются въ подробныхъ изображеньяхъ и разнообразятся по свободѣ творческаго вдохновенія, еще не сдержаннаго ни преніями еретиковъ, ни богословскою цензурою. Наконецъ, въ третьемъ періодѣ, иконописные сюжеты, очищенные богословскою критикою, получаютъ свою окончательную форму, нѣсколько видоизмѣняемую, впрочемъ, въ разныхъ, такъ называемыхъ, переводахъ, или редакціяхъ. Съ этихъ поръ точное сохраненіе въ иконописи установленныхъ типовъ — обязываетъ художника уже не творить вновь, не изобрѣтать, и неуклонно слѣдовать преданію въ копированіи прежнихъ образцовъ, согласно съ слѣдующими предписаніями одного изъ актовъ, читанныхъ на второмъ Никейскомъ Соборѣ (787 г.), въ защиту иконописи противъ иконоборцевъ: «не изобрѣтеніе (ἐφεύρεσις) живо-

---

1) По гречески рыба — ἰχθύς — состоитъ, по ученію того времени, изъ начальныхъ буквъ текста: Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱός σωτήρ — т. е. Іисусъ Христосъ Бога сынъ Спаситель.

2) Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona. 1825. — Piper, Mythologie u. Symbolik d. christ. kunst. Weimar. 1847—1851. — Piper, Ueber den christlichen Bilderkreis. Berlin. 1852. — Didron, Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu. Paris. 1843. — Twining, Symbols and emblems of early and med. christ. art. London. 1852. — Martigny, Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes. Paris. 1864.

писцевъ производитъ иконы, а ненарушимый законъ и преданіе Православной Церкви (θεσμοθεσία καὶ παράδοσις) — не живописецъ, а святые отцы изобрѣтаютъ и предписываютъ: очевидно имъ принадлежитъ сочиненіе (διάταξις), живописцу же только исполненіе (τέχνη)» [1]). Именно это самое правило положено въ основу и русской иконописи и нашихъ иконописныхъ подлинниковъ. Типы святыхъ личностей и иконописные сюжеты даются преданіемъ, и только внѣшнее исполненіе принадлежитъ иконописцамъ, то есть, часть «техническая» (τέχνη), понимаемая въ обширномъ значеніи слова, то есть, рисунокъ, колоритъ и т. п.

Возведеніе нашей иконописи къ ея источникамъ въ ясности обнаружится въ краткомъ перечнѣ ихъ по разрядамъ, который, за отсутствіемъ въ нашей литературѣ художественно - археологическихъ руководствъ, мы почли необходимымъ здѣсь приложить.

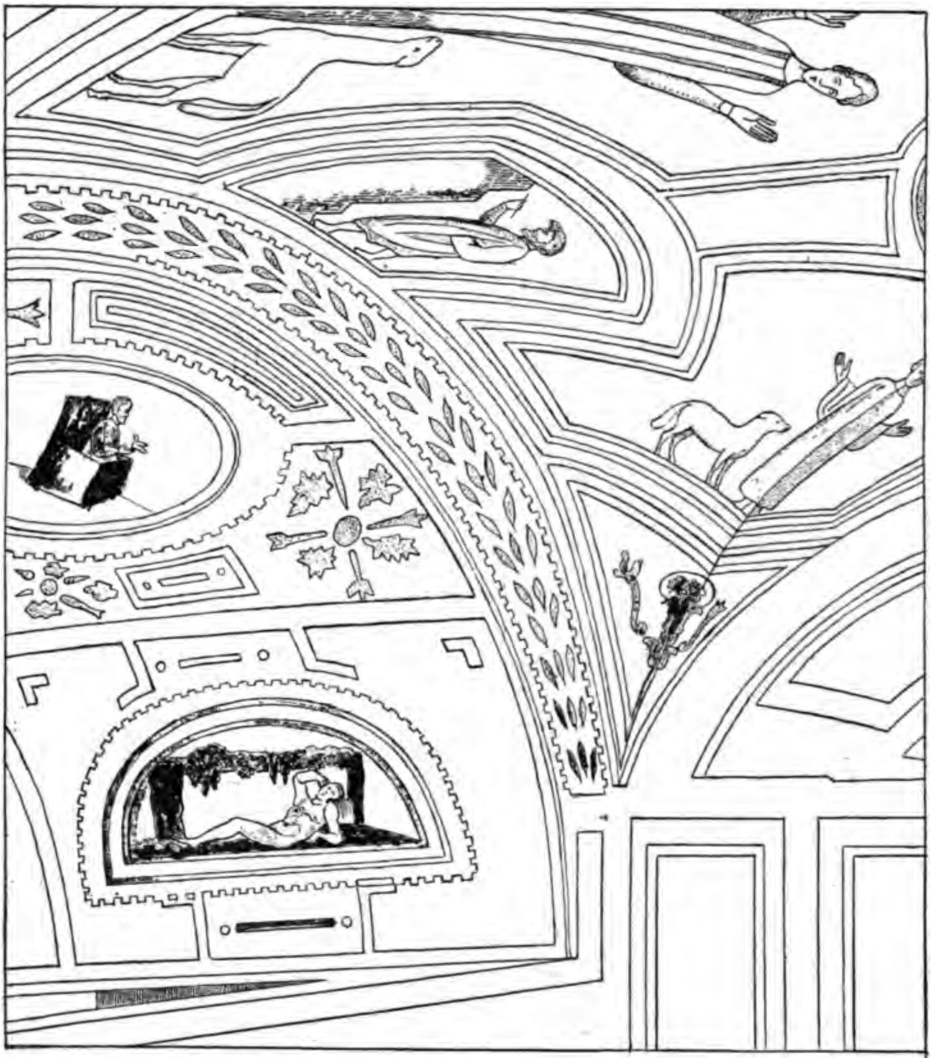
1. Стѣнная живопись въ Римскихъ катакомбахъ. Она простирается до XI в., и даже позднѣе, но имѣетъ свое собственное значеніе только до Константина Великаго, то есть, въ первые вѣка церкви, и особенно во II и въ III столѣтіяхъ по Р. Х., когда гонимые христіане спасались въ этихъ подземныхъ жилищахъ, въ которыхъ они собирались для молитвы и общенія, и которыя служили имъ и мѣстомъ погребенія около святочтимыхъ останковъ Св. Мучениковъ. Такъ какъ въ стѣнахъ катакомбъ устроивались мѣста для покойниковъ (loculi), или вдоль корридоровъ, или въ нишахъ подъ аркою (arcosolium), въ особыхъ покояхъ, назначенныхъ для погребенія (cubiculum), и такъ какъ этотъ погребальный характеръ господствуетъ во всѣхъ помѣщеніяхъ этихъ подземныхъ переходовъ; то для живописи преимущественно назначались своды, архитектурному очертанію которыхъ подчинялось распредѣленіе живописныхъ изображеній. Нѣсколько разныхъ сюжетовъ, сближенныхъ между собою по символическому значенію, обыкновенно составляютъ одно цѣлое, размѣщенное въ кругахъ, полукружіяхъ и въ другихъ геометрическихъ фигурахъ, на которыя разбита поверхность свода съ его спусками и верхнія части стѣны, описываемыя арками. Въ рединѣ — кругъ или четвероугольникъ, въ спускахъ, кругомъ его, полукружія. Напримѣръ, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ рединѣ, въ четвероугольникѣ Добрый Пастырь, юношеская фигура въ короткой туникѣ, съ агнцемъ на плечахъ; у ногъ по стоящей овечкѣ. На спускахъ въ полукружіяхъ: Ной въ ковчегѣ съ голубицею, которая принесла ему масличную вѣтку, Христосъ у Силуамской купели, въ которой стоитъ разслабленный.

---

1) Kugler Handbuch d. Geschichte d. Malerei. 1847 г. I, 64.— Conciliorum collectio regia maxima. Paris. 1714. Tom. IV. col. 360.

Даніилъ стоитъ между двумя львами. Авраамъ собирается принести въ жертву Исаака. Или, въ катакомбахъ Св. Каликста: въ серединѣ въ кругу: Орфей игрою на арфѣ сзываетъ къ себѣ звѣрей и птицъ. На спускахъ плафона: Даніилъ между львами, Моисей источаетъ изъ скалы воду, Давидъ съ пращею и Христосъ воскрешаетъ Лазаря. Иногда на спускахъ, вмѣсто полукружій, четвероугольники. Напримѣръ, въ катакомбахъ Понтіана: посреди въ кругу Добрый Пастырь; въ четырехъ четвероугольникахъ на спускахъ — четыре времени года: весна подъ видомъ дитяти съ лиліею въ одной рукѣ и съ зайцемъ въ другой. Лѣто подъ видомъ жнущаго жатву. Осень подъ видомъ винорадаря, приставляющаго къ дереву лѣстницу. Зима подъ видомъ человѣка, грѣющагося у огня, съ зажженнымъ факеломъ въ рукѣ. Если живопись расположена въ нишѣ или въ полукружіи, описанномъ аркою, то это полукружіе раздѣлено линіями на отдѣлы. Нанримѣръ, въ катакомбахъ Св. Агнесы, въ двухъ концентрическихъ полукружіяхъ: въ нижнемъ посреди молящаяся фигура (orans), направо отъ зрителя пять мудрыхъ дѣвъ съ свѣтильниками, налѣво трапеза (ἀγάπη). Въ верхнемъ полукружіи: посреди, надъ молящеюся фигурою — Добрый Пастырь; на спускахъ: направо — Даніилъ между львами, налѣво — Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія добра и зла. Или, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ нижнемъ полукружіи молящаяся женская фигура между деревьями и двумя мужчинами, къ ней обращающимися. Въ верхнемъ полукружіи: надъ молящеюся — въ маленькомъ кругѣ: Ной въ ковчегѣ съ летящею голубицей; на спускахъ полукружія: направо Адамъ съ Еввою по сторонамъ Древа Познанія, налѣво — Моисей, источающій жезломъ изъ скалы воду. Между линіями, отдѣляющими эти сюжеты, пустыя пространства наполняются изображеньями птицъ, звѣрей, геніевъ, вазъ, сосудовъ, гирляндъ и другихъ украшеній въ античномъ стилѣ. Событія, какъ замѣчено выше, изображаются кратко, одними намеками; напримѣръ, ковчегъ Ноя, какъ въ живописи катакомбъ, такъ и въ древнѣйшихъ рельефахъ, представляется въ видѣ ящика, такого узкаго, что можетъ вмѣстить только одного Ноя, который поднимается изъ него по поясъ. Иногда этотъ ящикъ стоитъ на лодкѣ. Іона изображается обнаженнымъ, даже въ сценѣ, когда лежитъ или сидитъ подъ смоковницею. Тоже и Даніилъ во рву обнаженный, а не въ фригійскомъ костюмѣ, какъ принято было въ послѣдствіи, и какъ потомъ въ нашей иконописи. Одежда съ полосами, или источниками, или [illegible] обѣимъ сторонамъ отъ плечъ, или посреди, отъ груди, и до самаго [illegible] лосы приняты въ древне-Византійскомъ искусствѣ, и оттуда [illegible] намъ. Особенно характеричны часто встрѣчающіяся изобра[illegible]ся, въ длинныхъ одеждахъ, съ распростертыми руками: это [illegible] ники и

Мученицы, или изображенія похороненныхъ христіанъ надъ ихъ могилами, иногда, можетъ быть, олицетвореніе молитвы и гонимой Церкви временъ мученичества. Молитвенная поза этихъ фигуръ съ распростертыми руками, иногда горизонтально, иногда приподнятыми, какъ молятся наши священно-



7. Живопись свода въ катакомбахъ Св. Агнесы.

служители, встрѣчается въ Византійскомъ искусствѣ, какъ въ раннемъ, напр. на фрескахъ въ храмѣ Св. Георгія IV в., въ Солунѣ, такъ и въ позднѣйшемъ, напр. въ мозаическомъ изображеніи Богородицы въ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Нерушимой стѣнѣ XI в., или въ храмѣ Чефалу въ Сициліи XII в. Таже древняя молитвенная поза удержана въ изображеніи *Знаменія*

Богородицы. Нѣтъ сомнѣнія, что наши иконописцы для изображенія Св. Мучениковъ могли бы многимъ воспользоваться въ этихъ молящихся фигурахъ катакомбъ, такъ какъ эти поэтическія, величавыя фигуры, относясь ко времени самыхъ Мучениковъ, передаютъ намъ современный имъ костюмъ и самое настроеніе духа. Относительно техники, живопись катакомбъ служитъ ближайшею связью искусства христіанскаго съ античнымъ, отъ котораго оно наслѣдовало изящный вкусъ и натуральность. Очеркъ бойкій, колоритъ живой и яркій, какъ въ живописи Геркуланума и Помпеи.—Для нагляднаго знакомства прилагается здѣсь въ снимкѣ (рис. 7) часть стѣны съ сводами изъ катакомбъ Св. Агнесы, изъ капеллы, такъ называемой Агапы, лѣвая сторона. Внизу часть стѣны подъ полукружіемъ съ изображеніемъ Іоны подъ смоковницею и Ноя въ ковчегѣ съ голубицею; выше часть свода, съ изображеньями на его спускѣ. — Моисея, источающаго изъ скалы воду, и молящейся фигуры, которая стоитъ между двумя овцами. Здѣсь же приложены снимки Добраго Пастыря изъ катакомбъ Маркеллина и Петра (рис. 8), и Орфея изъ катакомбъ Св. Калликста (рис. 9) [1]).

8. Добрый Пастырь. Изъ катакомбъ Свв. Марцеллина и Петра.

9. Орфей. Изъ катакомбъ Калликста.

1) Bosio, Roma sotteranea. Roma. 1632.—Aringhi, Roma subterranea. Romae. 1651—1659.—Bottari, Sculture epitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Roma. 1733—1754.—Perret, Les catacombes de Rome. Paris. 1851.—Marchi, I monumenti delle arti primitive nella metropoli del Christianesimo. Roma. 1844.—Mich. De Rossi, Roma sotterranea cristiana. Roma. 1863.—Gio. Bat. de Rossi, Bulletino di Archeologia christiana. Roma.

II. Рельефы на саркофагахъ. Это четвероугольные ящики изъ камня, преимущественно изъ мрамора, для похороненія покойниковъ, шире и выше нынѣшнихъ гробовъ, и съ отвѣсно спускающимися стѣнками, а не откосными. Хотя употребленіе ихъ восходитъ до временъ язычества, но отъ первыхъ вѣковъ христіанства сохранилось больше надгробныхъ плитъ, нежели саркофаговъ: это плиты съ надписями, любопытными по содержанію, и съ немногими очерками символическаго характера, изображающими то павлина, голубя, пѣтуха, пальмовую вѣтку, то олицетвореніе райской рѣки въ видѣ человѣческой фигуры, то молящуюся фигуру, съ распростертыми руками, какъ въ живописи катакомбъ. Что же касается до большей части лучшихъ саркофаговъ, то они, относясь къ IV в., предлагаютъ уже дальнѣйшее развитіе иконографіи, сравнительно съ древнѣйшею живописью катакомбъ. Саркофаги украшены рельефами, высокими или плоскими, иногда со всѣхъ четырехъ сторонъ, иногда съ трехъ, но обыкновенно съ одной передней. Рельефы на саркофагѣ, всѣ вмѣстѣ взятые, рѣдко изображаютъ одно общее имъ всѣмъ событіе, но представляютъ цѣлый рядъ краткихъ эпизодовъ, изъ одной, двухъ или трехъ фигуръ. Эти эпизоды не состоятъ между собою въ видимой связи, и часто помѣщаются рядомъ — одинъ изъ Ветхаго, другой изъ Новаго Завѣта; но всѣ они вмѣстѣ стремятся къ выраженію одной общей идеи. Располагаются они въ одинъ или въ два ряда. Иногда каждый эпизодъ отдѣляется колонкою, такъ что весь саркофагъ представляется колоннадою, увѣнчанною архитравомъ; иногда эпизоды размѣщаются въ полукруглыхъ нишахъ, подъ арками, или подъ тупыми углами, и тогда всѣ вмѣстѣ взятыя имѣютъ видъ храма съ нѣсколькими абсидами или конхами, которыя на саркофагахъ и изображаются въ видѣ раковинъ, съ чѣмъ вполнѣ согласуется употребляемый доселѣ архитектурный терминъ — конха (concha, κογχη). Когда рельефы, расположенные между колоннами въ нишахъ или подъ фронтонами, идутъ въ два ряда, одинъ подъ другимъ; тогда саркофагъ имѣетъ видъ какъ бы двухъяруснаго иконостаса. Кромѣ рельефовъ изъ Священнаго писанія, иногда, въ самой срединѣ саркофага, помѣщаются, въ бо̀льшемъ размѣрѣ изображенія въ немъ погребенныхъ, или другихъ какихъ либо лицъ, обыкновенно двухъ фигуръ, по поясъ, въ кругу въ видѣ щита или раковины — въ формѣ, заимствованной отъ портретовъ античнаго искусства (imagines clypeatae), и впослѣдствіи, какъ увидимъ, принятой для изображеній Христа по грудь. Иногда вверху по угламъ саркофага помѣщаются маски въ античномъ стилѣ. Въ саркофагахъ господствуетъ тотъ же параллелизмъ между Ветхимъ и Новымъ Завѣтомъ, какъ и въ живописи катакомбъ; но объемъ сюжетовъ изъ Евангелія шире, особенно въ сценахъ, предшествующихъ страстямъ Господнимъ,

къ которымъ искусство уже приближается, но все еще не смѣетъ и не умѣетъ ихъ изображать. Такъ очень часто встрѣчаются изображенія Христа, задерживаемаго воинами въ Геѳсиманскомъ саду, отрекающагося Петра съ пѣтухомъ, Пилата, умывающаго руки. Господствующій типъ Христа — юношеская, идеальная фигура, безъ бороды, съ длинными волосами, изящно закинутыми назадъ, въ туникѣ и тогѣ, перекинутой черезъ одно плечо и подхваченной подъ другую руку.

Для ближайшаго знакомства съ этими важными памятниками для исторіи христіанскаго искусства предлагается здѣсь описаніе нѣкоторыхъ изъ самыхъ замѣчательныхъ изъ нихъ.

1) Саркофагъ префекта Юнія Басса (Junius Bassus) 359 г. Рельефы, только съ передней стороны; расположены въ два ряда; верхніе раздѣлены колоннами, подъ горизонтальнымъ архитравомъ: нижніе тоже между колоннами, но частію подъ арками въ видѣ раковины, частію подъ тупыми углами фронтона, въ перемежку. По пяти отдѣловъ въ каждомъ ряду. Въ верхнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ Христосъ возсѣдаетъ на престолѣ съ свиткомъ въ рукѣ; въ ногахъ у него обнаженная мужская фигура съ бородою, по грудь, въ рукахъ держитъ покрывало, спускающееся съ головы: это олицетвореніе небесной тверди, на которую Христосъ полагаетъ свои ноги. По сторонамъ его стоятъ Апостолы Петръ и Павелъ. Направо (отъ зрителя) въ двухъ рельефахъ Христосъ передъ Пилатомъ, умывающимъ руки. Налѣво въ одномъ рельефѣ отреченіе Петра, и наконецъ въ крайнемъ жертвоприношеніе Исаака. Въ нижнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ, подъ Христомъ, возсѣдающимъ на престолѣ: Христосъ, на осляти въѣзжающій въ Іерусалимъ. Направо въ двухъ рельефахъ: Даніилъ между львами, и Апостолъ Петръ, ведомый въ темницу; налѣво—тоже въ двухъ: Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія, съ аттрибутами труда, предопредѣленнаго имъ по изгнаніи изъ Рая для снисканія пищи и одѣянія: около Адама снопъ жита, около Еввы — ягненокъ, для означенія пряденья шерсти. Наконецъ въ послѣднемъ — Іовъ на гноищѣ, юношеская фигура, безъ бороды; около еще двѣ фигуры. Для христіанской символики особенно важенъ этотъ саркофагъ по украшеніямъ, наполняющимъ пустые углы, образуемые арками нижняго ряда, надъ барельефами. Въ этихъ углахъ подъ видомъ агнцевъ изображены Христосъ и другія священныя лица въ нѣкоторыхъ сценахъ, обычныхъ для искусства того времени; а именно: агнецъ жезломъ извлекаетъ изъ скалы воду (Моисей), и получаетъ скрижали отъ десницы Господней (онъ же); агнецъ въ пещи (намекъ на трехъ отроковъ въ Вавилонской пещи); агнецъ возлагаетъ свою лапку на другаго агнца, на котораго сходитъ съ неба Духъ Божій (Іоаннъ креститъ Іисуса Христа); агнецъ съ

жезломъ умножаетъ хлѣбы, воскрешаетъ Лазаря (Іисусъ Христосъ). Снимокъ саркофага въ рис. 10.

10. Саркофагъ Юнія Басса 359 г.

2) Саркофагъ консула Аниція Проба, или саркофагъ Проба и Пробы, 395 г. Рельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ, въ одинъ рядъ, раздѣленные колоннами, въ нишахъ подъ сводами изъ раковинъ. На передней сторонѣ, въ среднемъ изъ пяти отдѣловъ, изображенъ Христосъ, стоящій на горѣ, изъ которой изливаются четыре Райскія рѣки: Тигръ, Евфратъ, Фисонъ и Нилъ, въ ознаменованіе источника жизни и спасенія, исходящаго отъ Хри-

11. Саркофагъ Аниція Проба 395 г.

ста. Въ лѣвой рукѣ держитъ Онъ свитокъ, а въ правой крестъ, украшенный драгоцѣнными каменьями, четвероконечный, въ видѣ посоха, доходящаго до земли, съ короткимъ перекрестіемъ въ самомъ верху: изображеніе, въ высокой степени важное для исторіи христіанскихъ древностей. (Снимокъ см. въ рис. 11). Во всѣхъ прочихъ отдѣлахъ всѣхъ трехъ сторонъ сарко-

фага, изображены стоящіе Апостолы и ученики Христа, попарно. На задней сторонѣ три рельефа: въ среднемъ — двѣ стоящія фигуры, мужская и женская, вѣроятно, Пробъ и Проба; по сторонамъ пустые четвероугольники, наполненные извивающимися желобками въ видѣ латинскаго S (strigiles), а по оконечностямъ, тоже между колоннами подъ арками, по одной стоящей фигурѣ.

Оба эти саркофага изъ Ватиканскихъ катакомбъ.

3) Саркофагъ подъ каѳедрою Миланской базилики Св. Амвросія, по своему происхожденію позднѣе обоихъ предыдущихъ. Барельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ. На передней, раздѣленной на два ряда, въ нижнемъ, который составляетъ главную и большую часть этой стороны, въ серединѣ, въ полукруглой нишѣ возсѣдаетъ на престолѣ Христосъ, съ Писаніемъ въ рукѣ; подъ его ногами двѣ молитвенно склоняющіяся фигуры по сторонамъ агнца. По обѣимъ сторонамъ Христа, его ученики, одни сидятъ, другіе стоятъ; фонъ раздѣленъ на арки, поддерживающія зданіе. Въ верхнемъ ряду: надъ Христомъ щитъ съ груднымъ изображеніемъ мужчины и женщины, поддерживаемый обнаженными крылатыми геніями, съ хламидами на плечахъ. Налѣво три Еврейскіе отрока, отказывающіеся поклониться идолу — это первая половина событія, котораго и заключеніе также встрѣчается на саркофагахъ, то есть, три отрока въ пещи. — Направо — три волхва несутъ дары Христу младенцу, находящемуся на колѣняхъ сидящей Богородицы. Оба эти рельефа соотвѣтствуютъ другъ другу и по мысли и по внѣшности: тамъ три Еврейскихъ отрока отрекаются поклониться идолу, а здѣсь три волхва, представители язычества, идутъ съ усердными приношеніями къ Богу истинному. И тѣ и другіе въ одинаковыхъ восточныхъ костюмахъ и въ фригійскихъ шапкахъ (хотя въ этомъ саркофагѣ головы волхвовъ посбиты, но ихъ фригійскія шапки извѣстны изъ другихъ памятниковъ того же времени). По обѣимъ узкимъ сторонамъ оконечностей саркофага, тоже на фонѣ зданія съ арками, изображено: на одной Жертвоприношеніе Исаака и стоящіе Апостолы, а наверху въ фронтонѣ: въ серединѣ въ вѣнкѣ извѣстная монограмма Христа, состоящая изъ греческой буквы X, отвѣсно перечеркнутой буквою P. По сторонамъ вѣнка по голубю и по буквѣ альфа и омега. Эта монограмма Христа въ вѣнкѣ иногда полагается на верхней оконечности креста, изображаемаго между рельефами въ самой серединѣ передней стороны саркофага. На другой узкой сторонѣ Миланскаго памятника, на маломъ пространствѣ скучено четыре Ветхозавѣтныхъ сюжета: Илья пророкъ возносится на небо на колесницѣ, запряженной четырьмя конями, покидая Елисею свою мантію. Рядомъ Ной въ ковчегѣ, въ видѣ ящика или купели, съ голубицею, а около него Моисей,

искусствѣ первыхъ четырехъ вѣковъ, сохранившемся въ живописи катакомбъ и въ скульптурѣ саркофаговъ, еще не опредѣлились, ни типы Христа и Богоматери, ни подробности Евангельскихъ событій: и при томъ изъ этихъ событій берутся только тѣ, которыя представляютъ идею искупленія съ стороны свѣтлой, торжественной, въ чудесахъ Христа, въ поклоненіи Ему и въ Его спасительномъ ученіи, а не тѣ, гдѣ искупленіе является въ страданіяхъ, неповинной смерти и въ распятіи. Всѣ эти послѣднія сцены развились уже въ послѣдствіи. Искусство временъ христіанскихъ Мучениковъ не знаетъ мученичества и страданій, и не умѣетъ ихъ изображать. Все въ этомъ искусствѣ ясно и торжественно, все направлено къ любви и утѣшенію, и въ живописи подземныхъ кладбищъ и въ начертаніяхъ надгробныхъ плитъ на могилахъ мучениковъ. Нѣтъ изображеній ни костровъ, на которыхъ сожигались мученики, ни орудій мученія, ни намековъ на преслѣдованья. Только Іона, извергаемый изъ пасти кита, или Даніилъ, чудесно сохраняемый между львами — символически даютъ разумѣть о торжествѣ мученичества, и, удаляя мысль отъ ненависти къ преслѣдователямъ, подаютъ мученикамъ новую силу страдать и молиться. Потому самые мученики являются только въ видѣ величавыхъ фигуръ, торжественно простирающихъ руки для молитвы.—Въ древнѣйшихъ памятникахъ Христосъ изображается юнымъ и безбородымъ, рѣдко съ бородою; иногда въ видѣ Добраго Пастыря, несетъ на плечахъ агнца, или въ пастушеской сценѣ, стоитъ между двумя овечками; иногда съ жезломъ въ рукѣ совершаетъ чудеса: претворяетъ воду въ вино, воскрешаетъ Лазаря; обыкновенно одинъ, безъ исторической обстановки цѣлаго событія. Это только намеки на лица и событія, а не точное и подробное изображеніе ихъ. Это не художественные типы, а символы. Древне-христіанскій художникъ, хорошо владѣя техникою античнаго искусства, но не умѣя обнять во всей обширности и глубинѣ идеи новой религіи, разными символическимн намеками хочетъ только навести мысль молящагося на предметы, не доступные изображенію. То изобразитъ онъ Христа подъ античною формою Орфея, укрощающаго звѣрей звуками своей музыки, то подъ символомъ агнца, который съ жезломъ въ своей лапѣ совершаетъ чудесное умноженіе хлѣбовъ или воскрешаетъ Лазаря, то подъ символомъ рыбы и т. п. Сопоставленіе событій Ветхаго и Новаго Завѣта составляетъ для художника самое удобное средство для выраженія сомкнутаго въ себѣ самомъ круга его понятій, не развитаго анализомъ подробностей. Грѣхопаденіемъ первыхъ человѣковъ намекаетъ онъ на искупленіе, Ноемъ въ ковчегѣ — на крещеніе и на Церковь христіанскую; Даніиломъ во рвѣ между звѣрями, тремя отроками въ пещи, или Іовомъ на гноищѣ — на страсти Господни; Іоною въ чревѣ кита — на во-

скресеніе Іисуса Христа; Ильею, возносящимся на небо въ колесницѣ — на вознесеніе Спасителя и т. п. Не затрудняя себя ландшафтомъ, для краткости, изображаетъ онъ предметы внѣшней природы олицетворенными, то есть, горы, рѣки, море, города, солнце, луну — въ видѣ человѣческихъ фигуръ, въ которыхъ нельзя не усмотрѣть ясныхъ слѣдовъ античныхъ типовъ божествъ; точно также какъ идеи и тайны христіанскаго ученія представляетъ въ условно принятыхъ формахъ, каковы: агнецъ (искупительная жертва), голубь (символъ Духа Святаго), рыба (Іисусъ Христосъ [1]) и душа, окрещенная крещеньемъ), павлинъ (воскресеніе), фениксъ (воскресеніе и безсмертіе) и много др. Такимъ образомъ, главнѣйшая задача, выполненная искусствомъ первыхъ вѣковъ христіанства, состоитъ въ созданіи Христіанской Символики, которая вошла въ основаніе новаго искусства всѣхъ временъ, а въ нашей иконописи сохранилась и доселѣ [2]).

Во второмъ періодѣ, воображеніе художника, не стѣсняемое боязнію преслѣдованья, освободившись отъ мрака и таинственныхъ катакомбъ, являетъ себя во всемъ блескѣ мозаическихъ изображеній, выступающихъ иногда на золотомъ полѣ, въ великолѣпныхъ храмахъ торжествующей церкви. Оно уже не гадательно только намекаетъ на священныя лица и событія, но въ яркихъ образахъ напечатлѣваетъ ихъ на стѣнахъ и сводахъ, на удивленіе и поклоненіе вѣрующихъ. Типы Христа, Богородицы, Пророковъ, Апостоловъ, Мучениковъ, нѣкоторыхъ Отцевъ Церкви, опредѣляются въ ихъ индивидуальныхъ, характеристическихъ чертахъ; событія Ветхаго и Новаго Завѣта раазвиваются въ подробныхъ изображеньяхъ и разнообразятся по свободѣ творческаго вдохновенія, еще не сдержаннаго ни преніями еретиковъ, ни богословскою цензурою. Наконецъ, въ третьемъ періодѣ, иконописные сюжеты, очищенные богословскою критикою, получаютъ свою окончательную форму, нѣсколько видоизмѣняемую, впрочемъ, въ разныхъ, такъ называемыхъ, переводахъ, или редакціяхъ. Съ этихъ поръ точное сохраненіе въ иконописи установленныхъ типовъ — обязываетъ художника уже не творить вновь, не изобрѣтать, и неуклонно слѣдовать преданію въ копированіи прежнихъ образцовъ, согласно съ слѣдующими предписаніями одного изъ актовъ, читанныхъ на второмъ Никейскомъ Соборѣ (787 г.), въ защиту иконописи противъ иконоборцевъ: «не изобрѣтеніе (ἐφεύρεσις) живо-

1) По гречески рыба — ἰχθύς — состоитъ, по ученію того времени, изъ начальныхъ буквъ текста: Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱός σωτὴρ — т. е. Іисусъ Христосъ Бога сынъ Спаситель.

2) Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona. 1825. — Piper, Mythologie u. Symbolik d. christ. kunst. Weimar. 1847—1851. — Piper, Ueber den christlichen Bilderkreis. Berlin. 1852.—Didron, Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu. Paris. 1843.—Twining, Symbols and emblems of early and med. christ. art. London. 1852.— Martigny, Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes. Paris. 1864.

писцевъ производить иконы, а ненарушимый законъ и преданіе Православной Церкви (θεσμοθεσία καὶ παράδοσις) — не живописецъ, а святые отцы изобрѣтаютъ и предписываютъ: очевидно имъ принадлежитъ сочиненіе (διάταξις), живописцу же только исполненіе (τέχνη)» [1]). Именно это самое правило положено въ основу и русской иконописи и нашихъ иконописныхъ подлинниковъ. Типы святыхъ личностей и иконописные сюжеты даются преданіемъ, и только внѣшнее исполненіе принадлежитъ иконописцамъ, то есть, часть «техническая» (τέχνη), понимаемая въ обширномъ значеніи слова, то есть, рисунокъ, колоритъ и т. п.

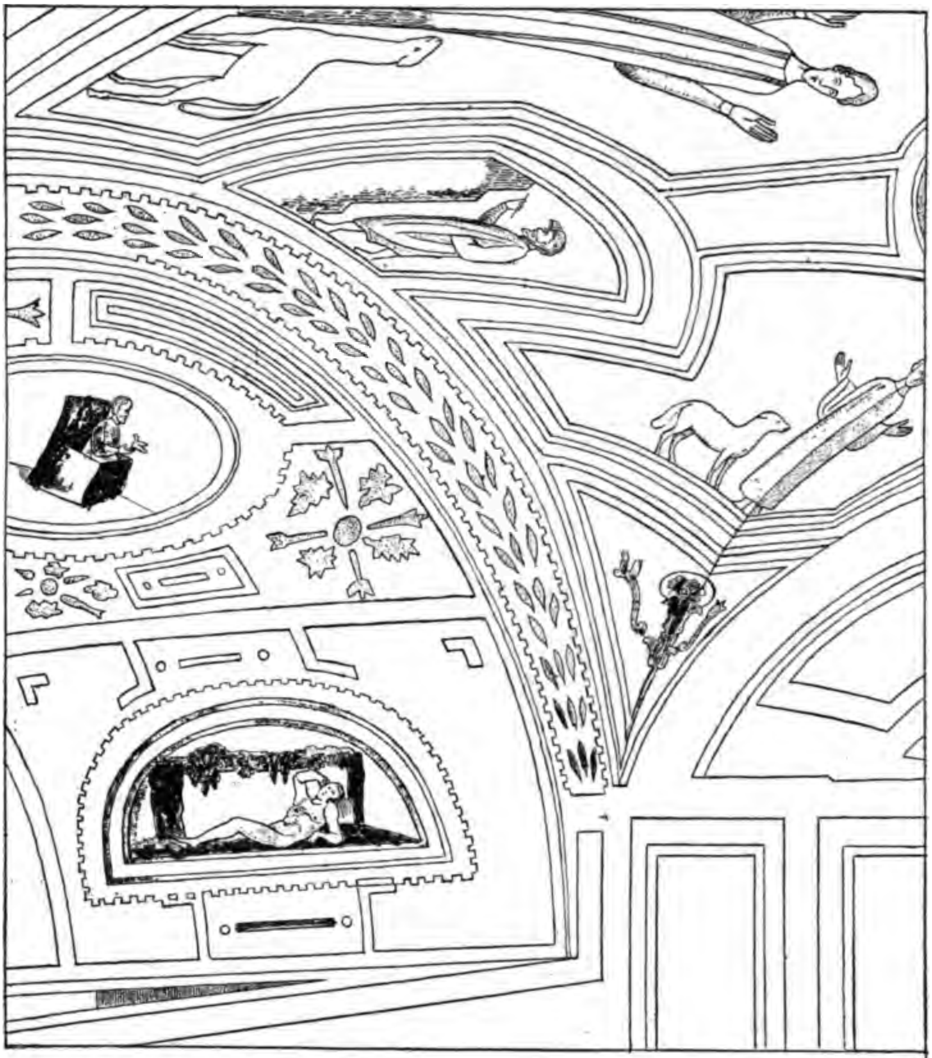
Возведеніе нашей иконописи къ ея источникамъ въ ясности обнаружится въ краткомъ перечнѣ ихъ по разрядамъ, который, за отсутствіемъ въ нашей литературѣ художественно - археологическихъ руководствъ, мы почли необходимымъ здѣсь приложить.

1. Стѣнная живопись въ Римскихъ катакомбахъ. Она простирается до XI в., и даже позднѣе, но имѣетъ свое собственное значеніе только до Константина Великаго, то есть, въ первые вѣка церкви, и особенно во II и въ III столѣтіяхъ по Р. Х., когда гонимые христіане спасались въ этихъ подземныхъ жилищахъ, въ которыхъ они собирались для молитвы и общенія, и которыя служили имъ и мѣстомъ погребенія около святочтимыхъ останковъ Св. Мучениковъ. Такъ какъ въ стѣнахъ катакомбъ устроивались мѣста для покойниковъ (loculi), или вдоль корридоровъ, или въ нишахъ подъ аркою (arcosolium), въ особыхъ покояхъ, назначенныхъ для погребенія (cubiculum), и такъ какъ этотъ погребальный характеръ господствуетъ во всѣхъ помѣщеніяхъ этихъ подземныхъ переходовъ; то для живописи преимущественно назначались своды, архитектурному очертанію которыхъ подчинялось распредѣленіе живописныхъ изображеній. Нѣсколько разныхъ сюжетовъ, сближенныхъ между собою по символическому значенію, обыкновенно составляютъ одно цѣлое, размѣщенное въ кругахъ, полукружіяхъ и въ другихъ геометрическихъ фигурахъ, на которыя разбита поверхность свода съ его спусками и верхнія части стѣны, описываемыя арками. Въ срединѣ — кругъ или четвероугольникъ, въ спускахъ, кругомъ его, полукружія. Напримѣръ, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ срединѣ, въ четвероугольникѣ Добрый Пастырь, юношеская фигура въ короткой туникѣ, съ агнцемъ на плечахъ; у ногъ по стоящей овечкѣ. На спускахъ въ полукружіяхъ: Ной въ ковчегѣ съ голубицею, которая принесла ему масличную вѣтку, Христосъ у Силуамской купели, въ которой стоитъ разслабленный.

1) Kugler Handbuch d. Geschichte d. Malerei. 1847 г. I, 64.— Conciliorum collectio regia maxima. Paris. 1714. Tom. IV. col. 360.

Даніилъ стоитъ между двумя львами. Авраамъ собирается принести въ жертву Исаака. Или, въ катакомбахъ Св. Каликста: въ серединѣ въ кругу: Орфей игрою на арфѣ сзываетъ къ себѣ звѣрей и птицъ. На спускахъ плафона: Даніилъ между львами, Моисей источаетъ изъ скалы воду, Давидъ съ пращею и Христосъ воскрешаетъ Лазаря. Иногда на спускахъ, вмѣсто полукружій, четвероугольники. Напримѣръ, въ катакомбахъ Понтіана: посреди въ кругу Добрый Пастырь; въ четырехъ четвероугольникахъ на спускахъ — четыре времени года: весна подъ видомъ дитяти съ лиліею въ одной рукѣ и съ зайцемъ въ другой. Лѣто подъ видомъ жнущаго жатву. Осень подъ видомъ винорадаря, приставляющаго къ дереву лѣстницу. Зима подъ видомъ человѣка, грѣющагося у огня, съ зажженнымъ факеломъ въ рукѣ. Если живопись расположена въ нишѣ или въ полукружіи, описанномъ аркою, то это полукружіе раздѣлено линіями на отдѣлы. Напримѣръ, въ катакомбахъ Св. Агнесы, въ двухъ концентрическихъ полукружіяхъ: въ нижнемъ посреди молящаяся фигура (orans), направо отъ зрителя пять мудрыхъ дѣвъ съ свѣтильниками, налѣво трапеза (ἀγάπη). Въ верхнемъ полукружіи: посреди, надъ молящеюся фигурою — Добрый Пастырь; на спускахъ: направо — Даніилъ между львами, налѣво — Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія добра и зла. Или, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ нижнемъ полукружіи молящаяся женская фигура между деревьями и двумя мужчинами, къ ней обращающимися. Въ верхнемъ полукружіи: надъ молящеюся — въ маленькомъ кругѣ: Ной въ ковчегѣ съ летящею голубицей; на спускахъ полукружія: направо Адамъ съ Еввою по сторонамъ Древа Познанія, налѣво — Моисей, источающій жезломъ изъ скалы воду. Между линіями, отдѣляющими эти сюжеты, пустыя пространства наполняются изображеньями птицъ, звѣрей, геніевъ, вазъ, сосудовъ, гирляндъ и другихъ украшеній въ античномъ стилѣ. Событія, какъ замѣчено выше, изображаются кратко, одними намеками; напримѣръ, ковчегъ Ноя, какъ въ живописи катакомбъ, такъ и въ древнѣйшихъ рельефахъ, представляется въ видѣ ящика, такого узкаго, что можетъ вмѣстить только одного Ноя, который поднимается изъ него по поясъ. Иногда этотъ ящикъ стоитъ на лодкѣ. Іона изображается обнаженнымъ, даже въ сценѣ, когда лежитъ или сидитъ подъ смоковницею. Тоже и Даніилъ во рву обнаженный, а не въ фригійскомъ костюмѣ, какъ принято было въ послѣдствіи, и какъ потомъ въ нашей иконописи. Одежда съ полосами, или источниками, или по обѣимъ сторонамъ отъ плечъ, или посреди, отъ груди, и до самаго низа. Эти полосы приняты въ древне-Византійскомъ искусствѣ, и оттуда перешли къ намъ. Особенно характеричны часто встрѣчающіяся изображенія молящихся, въ длинныхъ одеждахъ, съ распростертыми руками: это или Св. Мученики и

Мученицы, или изображенія похороненныхъ христіанъ надъ ихъ могилами, иногда, можетъ быть, олицетвореніе молитвы и гонимой Церкви временъ мученичества. Молитвенная поза этихъ фигуръ съ распростертыми руками, иногда горизонтально, иногда приподнятыми, какъ молятся наши священно-



7. Живопись свода въ катакомбахъ Св. Агнесы.

служители, встрѣчается въ Византійскомъ искусствѣ, какъ въ раннемъ, напр. на фрескахъ въ храмѣ Св. Георгія IV в., въ Солунѣ, такъ и въ позднѣйшемъ, напр. въ мозаическомъ изображеніи Богородицы въ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Нерушимой стѣнѣ XI в., или въ храмѣ Чефалу въ Сициліи XII в. Таже древняя молитвенная поза удержана въ изображеніи *Знаменія*

Богородицы. Нѣтъ сомнѣнія, что наши иконописцы для изображенія Св. Мучениковъ могли бы многимъ воспользоваться въ этихъ молящихся фигурахъ катакомбъ, такъ какъ эти поэтическія, величавыя фигуры, относясь ко времени самыхъ Мучениковъ, передаютъ намъ современный имъ костюмъ и самое настроеніе духа. Относительно техники, живопись катакомбъ служитъ ближайшею связью искусства христіанскаго съ античнымъ, отъ котораго оно наслѣдовало изящный вкусъ и натуральность. Очеркъ бойкій, колоритъ живой и яркій, какъ въ живописи Геркуланума и Помпеи.—Для нагляднаго знакомства прилагается здѣсь въ снимкѣ (рис. 7) часть стѣны съ сводами изъ катакомбъ Св. Агнесы, изъ капеллы, такъ называемой Агапы,. лѣвая сторона. Внизу часть стѣны подъ полукружіемъ съ изображеніемъ Іоны подъ смоковницею и Ноя въ ковчегѣ съ голубицею; выше часть свода, съ изображеньями на его спускѣ.—Моисея, источающаго изъ скалы воду, и молящейся фигуры, которая стоитъ между двумя овцами. Здѣсь же приложены снимки Добраго Пастыря изъ катакомбъ Маркеллина и Петра (рис. 8), и Орфея изъ катакомбъ Св. Калликста (рис. 9) [1].

8. Добрый Пастырь. Изъ катакомбъ Свв. Марцеллина и Петра.

9. Орфей. Изъ катакомбъ Калликста.

1) Bosio, Roma sotteranea. Roma. 1632.—Aringhi, Roma subterranea. Romae. 1651—1659.—Bottari, Sculture epitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Roma. 1733—1754.—Perret, Les catacombes de Rome. Paris. 1851.—Marchi, I monumenti delle arti primitive nella metropoli del Christianesimo. Roma. 1844.—Mich. De Rossi, Roma sotterranea cristiana. Roma. 1863.—Gio. Bat. de Rossi, Bulletino di Archeologia christiana. Roma.

II. **Рельефы на саркофагахъ.** Это четвероугольные ящики изъ камня, преимущественно изъ мрамора, для похороненія покойниковъ, шире и выше нынѣшнихъ гробовъ, и съ отвѣсно спускающимися стѣнками, а не откосными. Хотя употребленіе ихъ восходитъ до временъ язычества, но отъ первыхъ вѣковъ христіанства сохранилось больше надгробныхъ плитъ, нежели саркофаговъ: это плиты съ надписями, любопытными по содержанію, и съ немногими очерками символическаго характера, изображающими то павлина, голубя, пѣтуха, пальмовую вѣтку, то олицетвореніе райской рѣки въ видѣ человѣческой фигуры, то молящуюся фигуру, съ распростертыми руками, какъ въ живописи катакомбъ. Что же касается до большей части лучшихъ саркофаговъ, то они, относясь къ IV в., предлагаютъ уже дальнѣйшее развитіе иконографіи, сравнительно съ древнѣйшею живописью катакомбъ. Саркофаги украшены рельефами, высокими или плоскими, иногда со всѣхъ четырехъ сторонъ, иногда съ трехъ, но обыкновенно съ одной передней. Рельефы на саркофагѣ, всѣ вмѣстѣ взятые, рѣдко изображаютъ одно общее имъ всѣмъ событіе, но представляютъ цѣлый рядъ краткихъ эпизодовъ, изъ одной, двухъ или трехъ фигуръ. Эти эпизоды не состоятъ между собою въ видимой связи, и часто помѣщаются рядомъ — одинъ изъ Ветхаго, другой изъ Новаго Завѣта; но всѣ они вмѣстѣ стремятся къ выраженію одной общей идеи. Располагаются они въ одинъ или въ два ряда. Иногда каждый эпизодъ отдѣляется колонкою, такъ что весь саркофагъ представляется колоннадою, увѣнчанною архитравомъ; иногда эпизоды размѣщаются въ полукруглыхъ нишахъ, подъ арками, или подъ тупыми углами, и тогда всѣ вмѣстѣ взятыя имѣютъ видъ храма съ нѣсколькими абсидами или конхами, которыя на саркофагахъ и изображаются въ видѣ раковинъ, съ чѣмъ вполнѣ согласуется употребляемый доселѣ архитектурный терминъ — **конха** (concha, κογχη). Когда рельефы, расположенные между колоннами въ нишахъ или подъ фронтонами, идутъ въ два ряда, одинъ подъ другимъ; тогда саркофагъ имѣетъ видъ какъ бы двухъяруснаго иконостаса. Кромѣ рельефовъ изъ Священнаго писанія, иногда, въ самой срединѣ саркофага, помѣщаются, въ бо̀льшемъ размѣрѣ изображенія въ немъ погребенныхъ, или другихъ какихъ либо лицъ, обыкновенно двухъ фигуръ, по поясъ, въ кругу въ видѣ щита или **раковины** — въ формѣ, заимствованной отъ портретовъ античнаго искусства (imagines clypeatae), и впослѣдствіи, какъ увидимъ, принятой для изображеній Христа по грудь. Иногда вверху по угламъ саркофага помѣщаются маски въ античномъ стилѣ. Въ саркофагахъ господствуетъ тотъ же параллелизмъ между Ветхимъ и Новымъ Завѣтомъ, какъ и въ живописи катакомбъ; но объемъ сюжетовъ изъ Евангелія шире, особенно въ сценахъ, предшествующихъ страстямъ Господнимъ,

къ которымъ искусство уже приближается, но все еще не смѣетъ и не умѣетъ ихъ изображать. Такъ очень часто встрѣчаются изображенія Христа, задерживаемаго воинами въ Геѳсиманскомъ саду, отрекающагося Петра съ пѣтухомъ, Пилата, умывающаго руки. Господствующій типъ Христа — юношеская, идеальная фигура, безъ бороды, съ длинными волосами, изящно закинутыми назадъ, въ туникѣ и тогѣ, перекинутой черезъ одно плечо и подхваченной подъ другую руку.

Для ближайшаго знакомства съ этими важными памятниками для исторіи христіанскаго искусства предлагается здѣсь описаніе нѣкоторыхъ изъ самыхъ замѣчательныхъ изъ нихъ.

1) Саркофагъ префекта Юнія Басса (Junius Bassus) 359 г. Рельефы, только съ передней стороны; расположены въ два ряда; верхніе раздѣлены колоннами, подъ горизонтальнымъ архитравомъ: нижніе тоже между колоннами, но частію подъ арками въ видѣ раковины, частію подъ тупыми углами фронтона, въ перемежку. По пяти отдѣловъ въ каждомъ ряду. Въ верхнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ Христосъ возсѣдаетъ на престолѣ съ свиткомъ въ рукѣ; въ ногахъ у него обнаженная мужская фигура съ бородою, по грудь, въ рукахъ держитъ покрывало, спускающееся съ головы: это олицетвореніе небесной тверди, на которую Христосъ полагаетъ свои ноги. По сторонамъ его стоятъ Апостолы Петръ и Павелъ. Направо (отъ зрителя) въ двухъ рельефахъ Христосъ передъ Пилатомъ, умывающимъ руки. Налѣво въ одномъ рельефѣ отреченіе Петра, и наконецъ въ крайнемъ жертвоприношеніе Исаака. Въ нижнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ, подъ Христомъ, возсѣдающимъ на престолѣ: Христосъ, на осляти въѣзжающій въ Іерусалимъ. Направо въ двухъ рельефахъ: Даніилъ между львами, и Апостолъ Петръ, ведомый въ темницу; налѣво — тоже въ двухъ: Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія, съ аттрибутами труда, предопредѣленнаго имъ по изгнаніи изъ Рая для снисканія пищи и одѣянія: около Адама снопъ жита, около Еввы — ягненокъ, для означенія пряденья шерсти. Наконецъ въ послѣднемъ — Іовъ на гноищѣ, юношеская фигура, безъ бороды; около еще двѣ фигуры. Для христіанской символики особенно важенъ этотъ саркофагъ по украшеніямъ, наполняющимъ пустые углы, образуемые арками нижняго ряда, надъ барельефами. Въ этихъ углахъ подъ видомъ агнцевъ изображены Христосъ и другія священныя лица въ нѣкоторыхъ сценахъ, обычныхъ для искусства того времени; а именно: агнецъ жезломъ извлекаетъ изъ скалы воду (Моисей), и получаетъ скрижали отъ десницы Господней (онъ же); агнецъ въ пещи (намекъ на трехъ отроковъ въ Вавилонской пещи); агнецъ возлагаетъ свою лапку на другаго агнца, на котораго сходитъ съ неба Духъ Божій (Іоаннъ креститъ Іисуса Христа); агнецъ съ

жезломъ умножаетъ хлѣбы, воскрешаетъ Лазаря (Іисусъ Христосъ). Снимокъ саркофага въ рис. 10.

10. Саркофагъ Юнія Басса 359 г.

2) Саркофагъ консула Аниція Проба, или саркофагъ Проба и Пробы, 395 г. Рельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ, въ одинъ рядъ, раздѣленные колоннами, въ нишахъ подъ сводами изъ раковинъ. На передней сторонѣ, въ среднемъ изъ пяти отдѣловъ, изображенъ Христосъ, стоящій на горѣ, изъ которой изливаются четыре Райскія рѣки: Тигръ, Евфратъ, Фисонъ и Нилъ, въ ознаменованіе источника жизни и спасенія, исходящаго отъ Христа.

11. Саркофагъ Аниція Проба 395 г.

Въ лѣвой рукѣ держитъ Онъ свитокъ, а въ правой крестъ, украшенный драгоцѣнными каменьями, четвероконечный, въ видѣ посоха, доходящаго до земли, съ короткимъ перекрестіемъ въ самомъ верху: изображеніе, въ высокой степени важное для исторіи христіанскихъ древностей. (Снимокъ см. въ рис. 11). Во всѣхъ прочихъ отдѣлахъ всѣхъ трехъ сторонъ сарко-

фага, изображены стоящіе Апостолы и ученики Христа, попарно. На задней сторонѣ три рельефа: въ среднемъ — двѣ стоящія фигуры, мужская и женская, вѣроятно, Пробъ и Проба; по сторонамъ пустые четвероугольники, наполненные извивающимися желобками въ видѣ латинскаго S (strigiles), а по оконечностямъ, тоже между колоннами подъ арками, по одной стоящей фигурѣ.

Оба эти саркофага изъ Ватиканскихъ катакомбъ.

3) Саркофагъ подъ каѳедрою Миланской базилики Св. Амвросія, по своему происхожденію позднѣе обоихъ предыдущихъ. Барельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ. На передней, раздѣленной на два ряда, въ нижнемъ, который составляетъ главную и большую часть этой стороны, въ рединѣ, въ полукруглой нишѣ возсѣдаетъ на престолѣ Христосъ, съ Писаніемъ въ рукѣ; подъ его ногами двѣ молитвенно склоняющіяся фигуры по сторонамъ агнца. По обѣимъ сторонамъ Христа, его ученики, одни сидятъ, другіе стоятъ; фонъ раздѣленъ на арки, поддерживающія зданіе. Въ верхнемъ ряду: надъ Христомъ щитъ съ груднымъ изображеніемъ мужчины и женщины, поддерживаемый обнаженными крылатыми геніями, съ хламидами на плечахъ. Налѣво три Еврейскіе отрока, отказывающіеся поклониться идолу — это первая половина событія, котораго и заключеніе также встрѣчается на саркофагахъ, то есть, три отрока въ пещи. — Направо — три волхва несутъ дары Христу младенцу, находящемуся на колѣняхъ сидящей Богородицы. Оба эти рельефа соотвѣтствуютъ другъ другу и по мысли и по внѣшности: тамъ три Еврейскихъ отрока отрекаются поклониться идолу, а здѣсь три волхва, представители язычества, идутъ съ усердными приношеніями къ Богу истинному. И тѣ и другіе въ одинаковыхъ восточныхъ костюмахъ и въ фригійскихъ шапкахъ (хотя въ этомъ саркофагѣ головы волхвовъ посбиты, но ихъ фригійскія шапки извѣстны изъ другихъ памятниковъ того же времени). По обѣимъ узкимъ сторонамъ оконечностей саркофага, тоже на фонѣ зданія съ арками, изображено: на одной Жертвоприношеніе Исаака и стоящіе Апостолы, а наверху въ фронтонѣ: въ серединѣ въ вѣнкѣ извѣстная монограмма Христа, состоящая изъ греческой буквы X, отвѣсно перечеркнутой буквою P. По сторонамъ вѣнка по голубю и по буквѣ альфа и омега. Эта монограмма Христа въ вѣнкѣ иногда полагается на верхней оконечности креста, изображаемаго между рельефами въ самой серединѣ передней стороны саркофага. На другой узкой сторонѣ Миланскаго памятника, на маломъ пространствѣ скучено четыре Ветхозавѣтныхъ сюжета: Илья пророкъ возносится на небо на колесницѣ, запряженной четырьмя конями, покидая Елисею свою мантію. Рядомъ Ной въ ковчегѣ, въ видѣ ящика или купели, съ голубицею, а около него Моисей,

принимающій изъ Господней десницы скрижали. Подъ конями Иліи: Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія. Илія, Елисей, Ной и Моисей — всѣ безбородыя, юношескія фигуры; но Авраамъ, въ вышеупомянутомъ рельефѣ съ бородою. Надъ этими четырьмя ветхозавѣтными событіями, во фронтонѣ изображено Рождество Христово; въ серединѣ въ ясляхъ лежитъ спелену-

12. Саркофагъ миланской ц. Св. Амвросія.

тый Христосъ младенецъ, а по сторонамъ волъ и оселъ, и только. Богородица и Іосифъ отсутствуютъ, или потому что скульпторъ хотѣлъ намѣтить событіе краткимъ намекомъ, или потому, что онъ былъ послѣдователемъ ереси, отказывавшей Дѣвѣ Маріи въ чествованіи ея Богоматерью — Снимокъ со всей этой стороны см. въ рис. 12, а подъ № 13 соотвѣтствующій

барельефъ съ саркофага Луврскаго [1]), о которомъ будетъ сказано ниже.— На задней сторонѣ Миланскаго памятника, въ серединѣ изображенъ стоящій на горѣ Спаситель. По сторонамъ стоящіе Апостолы, по шести; въ ногахъ Спасителя у горы двѣ преклоняющіяся фигуры, мужчина и женщина. На нижней полосѣ, служащей пьедесталомъ, еще разъ изображены Христосъ и Апостолы подъ видомъ агнцевъ: въ серединѣ стоитъ агнецъ больше другихъ, а по сторонамъ по шести агнцевъ поменьше, справа и слѣва идутъ къ середнему, направляясь отъ зданій, изображенныхъ по обоимъ угламъ: это Виѳлеемъ и Іерусалимъ.

13. Вознесеніе Иліи, барельефъ Луврскаго саркофага.

4) Саркофагъ изъ подъ олтаря базилики Апостола Павла, въ Латеранскомъ музеѣ. Рельефы на передней сторонѣ, въ два ряда, сплошные, то есть, не раздѣленные колонками. Въ верхнемъ ряду, въ серединѣ въ щитѣ поясныя изображенія двухъ фигуръ. Налѣво отъ зрителя сцены изъ Ветхаго

1) Издается здѣсь по снимку въ атласѣ къ сочиненію Garrucci, *Storia dell'arte* V, tav. 324, 2, сравнительно болѣе точному, чѣмъ гравюра, воспроизведенная по Боттари при этомъ сочиненіи Ѳ. И. Буслаева въ «Сборникѣ Общ. др. рус. иск.». Сообразно съ новымъ рисункомъ, опущены и одно мѣсто о «типѣ Спасителя съ бородою», относящееся къ старому, неправильному снимку. *Прим. ред.*

Завѣта: сотвореніе первыхъ человѣковъ и грѣхопаденіе; въ сотвореніи Господь съ бородою, сидитъ на престолѣ; въ грѣхопаденіи — юношеская фигура, какъ обыкновенно изображается на саркофагахъ Христосъ, Адаму даетъ колосья, а Еввѣ барашка или козленка; около Древо Познанія съ зміемъ. На право Новый Завѣтъ: Спаситель претворяетъ воду въ вино — намекъ на чудо въ Канѣ Галилейской; умножаетъ хлѣбы и воскрешаетъ Лазаря. — Въ нижнемъ ряду, въ серединѣ, подъ щитомъ съ портретами, Даніилъ между львами, Аввакумъ приноситъ ему пищу. Налѣво Поклоненіе волхвовъ, и Христосъ исцѣляетъ слѣпаго; направо Отреченіе Петра съ пѣтухомъ, и Моисей жезломъ извлекаетъ изъ скалы воду.

5) Въ заключеніе, предлагается здѣсь рисунокъ (рис. 14) съ саркофага Либеріевой Базилики (Maria Maggiore), въ Римѣ, взятаго туда изъ катакомбъ Лукины (Lucinae). Въ серединѣ, въ медальонѣ изъ раковины, двѣ мужскія фигуры, отлично исполненныя, настоящіе портреты по натуральности и по

14. Саркофагъ ц. S. Maria Maggiore въ Римѣ.

выраженію характера; полагаютъ, что это Апостолы Петръ и Павелъ. По сторонамъ медальона, въ верхнемъ ряду, налѣво отъ зрителя, Моисей принимаетъ скрижали отъ десницы Господней, направо Авраамъ приноситъ въ жертву Исаака. Далѣе — Христосъ передъ Пилатомъ, умывающимъ руки. За Моисеемъ налѣво — Отреченіе Петра, съ пѣтухомъ, и Христосъ воскрешаетъ Лазаря (замѣчательная форма гроба въ видѣ античнаго зданія). Въ нижнемъ ряду, начиная съ лѣвой оконечности: Моисей источаетъ изъ скалы воду; Іудеи ведутъ Христа; Даніилъ между львами; Моисей сидитъ съ скрижалями, объясняя народу законъ; Закхей на смоковницѣ; Спаситель даетъ зрѣніе слѣпому и чудесно умножаетъ рыбы и хлѣбы.

Такъ какъ по самому существу своему, скульптура болѣе способна

представлять событія въ малосложной группѣ, нежели въ широкомъ развитіи, которое предоставляется болѣе удобнымъ къ тому средствамъ живописи, и такъ какъ древне-христіанскіе рельефы на маломъ пространствѣ стремятся выразить многое, вполнѣ отражая обиліе идей, которыя въ ихъ неразвитыхъ зародышахъ сомкнуты въ вѣрующемъ воображеніи художника; то рельефы саркофаговъ важны въ исторіи христіанскаго искусства тѣмъ, что пріучили глазъ схватывать цѣлое событіе по короткому намеку, выработавъ съ этою цѣлью типическія формы для изображенія разныхъ сюжетовъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Потому тѣже сюжеты повторяются на саркофагахъ почти въ одномъ и томъ же видѣ, съ малыми видоизмѣненіями. Таковы, напримѣръ, чудеса Іисуса Христа, Адамъ и Евва, Моисей, источающій изъ скалы воду. Иногда, очевидно, одинъ рельефъ служилъ образцомъ для другаго. Такъ узкая сторона Миланскаго саркофага, съ четырьмя ветхозавѣтными сюжетами, повторена на саркофагѣ Луврскомъ (изъ Рима): Илія на колесницѣ съ Елисеемъ и Моисей въ тѣхъ же самыхъ позахъ, на тѣхъ же мѣстахъ и на томъ же фонѣ зданія съ арками, только всѣ трое съ бородами; и за отсутствіемъ Адама и Еввы и Ноя, ихъ мѣсто занимаетъ Іорданъ въ видѣ лежащаго въ тростникѣ старца, облокотившагося на урну, изъ которой выливается вода. Снимокъ см. въ рис. 13 [1]).

III. Мозаики. Ни чѣмъ столько не характеризуетъ искусство восторжествовавшую надъ гоненіями и получившую подобающее ей господство Церковь, какъ блистательное убранство разноцвѣтною и позлащенною мозаикою храмовъ, которые съ небывалою дотолѣ роскошью и торжественностью стали воздвигаться и на востокѣ, и на западѣ. Въ этомъ блескѣ и яркости колорита, подъ глянцовитымъ стекломъ Византійской мозаики, въ этихъ торжественно выступающихъ на золотомъ фонѣ ликахъ Святыхъ, вознесенныхъ подъ свѣтлый куполъ или въ далекое углубленіе храма, за алтаремъ, въ этомъ образѣ Іисуса Христа, въ торжествѣ славы своей возсѣдающаго на престолѣ, между Апостолами и Святыми, будто и само искусство вмѣстѣ съ Церковью вѣрующихъ торжествуетъ свое освобожденіе отъ катакомбъ, гдѣ оно должно было скрываться отъ дневнаго свѣта, озаряемое неровнымъ мерцаніемъ лампъ. Торжествующая Церковь возноситъ до торжественной славы и Святые лики, окружая ихъ нимбомъ, или сіяніемъ вѣнца, чего еще не наблюдало систематически искусство временъ мученичества, не выдѣлявшее святыхъ сіяніемъ изъ толпы обыкновенныхъ людей, и особенно

---

1) Кромѣ указанныхъ изданій Бозіо, Аринги, Боттари: Allegranza, Spiegazione e reflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano. Milano. 1757.— Ferrario, Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant'Ambrogio di Milano. Milano. 1824. — Millin, Voyages dans les départements du midi de la France. Paris. 1807—1811.

въ изображеніяхъ скульптурныхъ [1]). Тѣ, которые старались придать всевозможный блескъ храму мозаическими работами, хорошо понимали ихъ ослѣпительный для молящихся эффектъ, и выражали о томъ свою мысль въ надписяхъ, помѣщаемыхъ при мозаикахъ. Такъ, подъ мозаикою абсиды въ храмѣ Космы и Даміана въ Римѣ, VI в., изображающею Христа между Апостолами Петромъ и Павломъ, Космою и Даміаномъ и Св. Ѳеодоромъ и Папою Феликсомъ, съ моделью храма въ рукахъ, въ качествѣ его строителя (521—530), помѣщена изъ мозаики латинская надпись слѣдующаго содержанія: «Прекрасный домъ божій сіяетъ блистательными металлами, и еще драгоцѣннѣе сіяетъ въ немъ свѣтъ вѣры. Неложное упованіе въ спасеніи народа исходитъ отъ Мучениковъ Врачей, и святынею возрастаетъ слава мѣста сего. Сей подобающій даръ принесъ Господу Феликсъ, да сподобится небеснаго царствія». — Или, подъ мозаикою абсиды въ храмѣ Св. Агнесы въ Римѣ, VII в., изображающею Св. Агнесу между двумя Папами, строителями этого храма, между Симмахомъ (498—514) и Гоноріемъ I (626—638), читается мозаическая латинская надпись: «Золотая живопись исходитъ отъ раздробленнаго на части металла и содержитъ въ себѣ дневной свѣтъ, будто утренняя заря, собирая облака съ туманныхъ источниковъ, освѣщаетъ поля, или радуга блистаетъ между звѣздами» и т. п. Въ надписи на мозаикѣ капеллы Св. Венанція, въ баптистеріи Іоанна Латеранскаго въ Римѣ, VII в., металлическій блескъ мозаики сравнивается съ прозрачностью Святаго источника.

Мозаическія изображенія, будучи обезпечены отъ разрушительнаго времени прочнымъ производствомъ изъ цвѣтнаго стекла, и составляя какъ бы нераздѣльное цѣлое съ стѣнами храма, которыя ими украшены, предлагаютъ намъ полную картину исторіи древне-христіанской живописи отъ IV до XII в., и не только до раздѣленія церкви составляютъ общее достояніе художественнаго преданія Востока и Запада, но и по раздѣленіи, такъ какъ мозаика XI—XII в., въ Италіи, и именно въ Венеціи и Сициліи носитъ на себѣ Византійскій характеръ. Кіево-Софійскія мозаики XI в. идутъ по прямой линіи отъ древнѣйшихъ греческихъ, въ Цареградѣ и Солунѣ, а цареградскія въ соборѣ Св. Софіи VI в., и по времени, и по стилю, соотвѣтствуютъ Равеннскимъ въ храмѣ Св. Виталія, равномѣрно какъ Солунскія VI в. современнымъ имъ или ближайшимъ по времени итальянскимъ. Чѣмъ мозаики древнѣе, тѣмъ ближе къ техникѣ античнаго искусства, а потому изящнѣе въ рисункѣ и колоритѣ, и свободнѣе въ творчествѣ: такъ что са-

---

1) Впрочемъ, сіяніемъ обозначалось не одно святое, но и все важное, какъ то: цари и властители, олицетворенія идей и отвлеченныхъ понятій и т. п. Въ скульптурѣ же сіяніе отсутствуетъ иногда и въ значительно позднѣйшихъ памятникахъ.

мыя ранніе изъ нихъ отъ IV до VI в. во многомъ сходствуютъ съ живописью катакомбъ [1]). Чѣмъ позднѣе, тѣмъ больше въ нихъ ремесленной рутины, сквозь которую, только по преданью школы, кое гдѣ проглядываютъ остатки древняго изящества. Какъ историческій результатъ предшествовавшаго развитія, мозаики удерживаютъ древне-христіанскій символизмъ, напримѣръ, въ изображеніи Христа и Апостоловъ въ видѣ Агнцевъ, Іордана въ видѣ человѣческой фигуры, идеи воскресенія въ образѣ Феникса; но соотвѣтствуя развитію и уясненію предметовъ вѣры, онѣ стремятся къ точнѣйшему, какъ бы *историческому* воспроизведенью священныхъ личностей и событій. Потому въ лучшій періодъ мозаическихъ работъ, до VI в. выработались и опредѣлились иконописные типы Христа, Богородицы, Пророковъ и Апостоловъ, Мучениковъ, нѣкоторыхъ Отцевъ церкви и другихъ Святыхъ, съ ихъ отличительными чертами лица и съ индивидуальнымъ характеромъ и въ опредѣленномъ костюмѣ, то есть, тѣ самые иконописные типы, къ сохраненію которыхъ стремилась впослѣдствіи Русская иконопись; такъ что, для точнѣйшаго опредѣленія вѣрности преданія нашихъ иконописныхъ Подлинниковъ, надобно сличить ихъ съ священными типами мозаикъ.

Въ связи съ установленіемъ мозаическихъ типовъ опредѣлялось и литературное о нихъ преданіе. Въ эпоху символическаго искусства первыхъ вѣковъ христіанства, когда господствовалъ типъ Христа символическій, въ идеальномъ образѣ юноши, Добраго Пастыря, агнца, и литературныя мнѣнія о внѣшнемъ видѣ Христа не были выяснены. Древнѣйшіе отцы церкви, Іустинъ Мученикъ (89—167), Климентъ Александрійскій († до 218), Тертуліанъ († 220), основываясь на слѣдующемъ текстѣ Пророчества Исаіи: «нѣсть вида ему, ниже славы: и видѣхомъ его, и не имяше вида, ни доброты: но видъ его безчестенъ, умаленъ паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ» (53, 2.3)—полагали, что Спаситель по видимому подобію былъ малъ возрастомъ и невзраченъ. Напротивъ того, Іоаннъ Златоустъ († 407), уже знакомый съ мозаическимъ типомъ Христа, основываясь на псалм. 44, ст. 3: «красенъ добротою паче сыновъ человѣческихъ, изліяся благодать во устнахъ твоихъ» — полагалъ, что Спаситель былъ прекрасенъ по внѣшнему подобію, и что сказанное свидѣтельство Пророка Исаіи должно быть отнесено къ страданіямъ и униженію, претерпѣннымъ отъ Искупителя. Также утверждаетъ и преподобный Іеронимъ († 420), что въ очахъ и во всемъ подобіи Христа проявилось небесное и божественное величіе. По мнѣнію Оригена († 253) Христосъ не имѣлъ опредѣленнаго образа, но каждому казался по его лич-

1) Какъ исключенія, встрѣчаются мозаики и въ катакомбахъ. См. снимки въ изданіи Перре.

ному расположенію духа. Что въ эпоху Константина Великаго типъ Спасителя еще не опредѣлился въ искусствѣ, можно заключить изъ того, что сестра его Констанція, тщетно искала себѣ точной иконы Христа, за что укоряетъ ее Евсевій Кесарійскій († 340), на томъ основаніи, что безжизненными очерками и красками невозможно изобразить истинное и безсмертное подобіе Спасителя. Но отъ IV до половины VIII в. уже въ такой ясности опредѣлился мозаическій типъ Христа, что Іоаннъ Дамаскинъ († около 760) описываетъ его съ иконописными подробностями, очевидно, почерпнутыми изъ нагляднаго знакомства съ художественными произведеніями, и именно, что Христосъ былъ высокъ и строенъ, съ прекрасными глазами, съ большимъ или, вѣроятнѣе, съ прямымъ носомъ (ἐπίῤῥινος), съ вьющимися волосами, съ черною бородою и съ головою, наклоненною впередъ; цвѣтомъ тѣла желтоватъ, какъ пшеница (σιτόχρους), подобно своей Матери. Къ этому описанію Дамаскинъ присовокупляетъ одну подробность, очевидно, заимствованную изъ какого нибудь мѣстнаго видоизмѣненія въ художественномъ типѣ, именно, что у Христа были сросшіяся брови [1]).

Литературный результатъ художественнаго развитія внѣшняго подобія Спасителя дошелъ до насъ въ двухъ редакціяхъ, въ восточной и западной.

Восточная редакція сохранилась въ Византійскомъ хронографѣ Пресвитера Никифора, первой половины XIV в., и въ переложеніи Максима Грека, вмѣстѣ съ подобіемъ Богородицы, вошла въ наши Иконописные Подлинники. Такъ, по упомянутой уже не разъ редакціи Большаковской рукописи съ Лицевыми святцами, подъ 6 августа, послѣ описанія Преображенія слѣдуетъ: *Описаніе плоти божественныя Христовы и совершеннаго его возраста Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа сице бо бысть; сіе написа Преподобный Максимъ Грекъ, Святыя Горы инокъ, обители Ватопедскія архимандритъ:* «Бяше же лицомъ красенъ зѣло; возрастомъ же бяше и высотою тѣло шести стопъ; совершенъ русыми власы, не вельми густы, паче добрѣ предивно [2]); брови имуще черны, не вельми наклонны [3]); очи же его русы и веселы, якоже образъ сказуется праотца Давида [4]), глаголютъ черменъ. Долги имѣя власы: николи же бо стриженіе взыде, ни рука человѣческа на святую главу его, токмо рука матере его въ младенчествѣ. Мало наклонней выи его: не вельми простъ распростертъ имѣя воз-

1) De imaginibus кн. I, въ изд. Парижскомъ 1712, т. I, стр. 631.— Glückselig, Christus-Archäologie. Prag 1862. Стр. 82 и слѣд.

2) Въ подлинникѣ: «на концахъ вьющіеся».

3) Въ подлинникѣ: «не безъ перерыва», т. е. не сросшіяся, какъ значится у Іоанна Дамаскина.

4) О Давидѣ въ подл. нѣтъ.

растъ тѣлесный [1]). Не вельми русъ [2]). Округло лице, яко же и матере его, мало сходящее [3]), добрыми очима. Ноздратъ [4]). Брадою русъ, на два конецъ космочки, раздвоилася [5]), елико являетъ, и что разумное нравомъ и кротостію, и по всему безгнѣвенъ, и помалу того (?), пріобщашеся подобію образа Святыя Богородицы. Возраста бяше средняго, средне руса, желты власы, очима черныма, благозрачна. Черны брови. Долги руцѣ. Кругловатымъ лицемъ [6]). Долги персты ручные. Имѣя носъ покляпъ, устнѣ же пренепорочныя червленною красотою побагренны». Эта же статья съ именемъ Максима Грека помѣщена и въ Подлинникѣ Ундольскаго (№ 130), только еще не въ системѣ мѣсяцеслова, а между статьями прибавочными, подъ заглавіемъ: «Описаніе божественныя плоти Христовы» и т. д.

Западная редакція излагается въ апокрифическомъ письмѣ Лентула къ Римскому сенату, и хотя дошла до насъ въ источникѣ древнѣе Византійскаго хронографа, именно у Ансельма Кентерберійскаго († 1107), но на Руси была введена, по вліянію Польскому, уже въ позднѣйшіе Подлинники. По рукоп. гр. Уварова конца XVII в. или начала XVIII в. (№ 291) это письмо читается такъ: «Въ нынѣшнія времена явился и еще есть человѣкъ великія силы, ему же имя Іисусъ Христосъ, иже нареченъ есть отъ людей Пророкъ Правды; ученики же его нарицаютъ Сыномъ Божіимъ. Умершихъ воскрешаетъ, немощныхъ уздравляетъ. Человѣкъ есть возраста высокаго, краснаго и учтиваго, образъ имѣетъ должной чести: яко иже на него зрятъ, имѣютъ его любити и боятися. Власы имѣетъ цвѣта орѣха лѣснаго созрѣлаго [7]), гладки, едва даже не до ушесъ, а отъ ушесъ на долъ кудрявы, мало нѣчто желтѣйши и яснѣйши, въ плечахъ разсыпаются, предѣлъ имѣюще посреди главы, по обычаю Назореовъ. Чело гладкое, и свѣтлое [8]). Лицо такожде не сморщенное [9]). Носъ и уста весьма ни единаго имѣютъ укоренія. Браду имать густу, изрядну, недолгу, цвѣтомъ власамъ подобну, посреди же раздвоенну. Зрѣніе имѣетъ простое и постоянное, очи имѣетъ честныя, желтыя (т. е. карія), различно же свѣтлы бывающія. Въ наказаніи грозный, въ

1) Темно переложено. Въ подл. «шея нѣсколько нагнута, отъ чего онъ не совсѣмъ прямо держится». Согласно съ Іоанномъ Дамаскинымъ.

2) Въ подл. «цвѣта пшеницы» какъ свидѣтельствуетъ и Іоаннъ Дамаскинъ.

3) Переложено темно и текстъ испорченъ. Въ подл. напротивъ того: «лицо *не* округло, но какъ у его Матери, продолговато, нѣсколько спущено внизъ *(мало сходящее)* и нѣжно румянящееся».

4) Въ подл. «съ подъятымъ носомъ».

5) О раздвоенной бородѣ въ подл. нѣтъ.

6) Продолговато, какъ значится въ предыдущемъ примѣчаніи.

7) Въ подл. «capillos vero circinos et crispos aliquantum caeruliores et fulgentiores».

8) Въ рукоп. «*тѣло* свѣтлое»; но въ подл. «frontem planam et serenissimam».

9) Дурно переведено. Въ подл. «cum facie sine ruga ac macula aliqua».

увѣщаніи ласковый, любовный, пріемный и веселый: сохраняющь поважность, его же никто же когда видя смѣющася; плачущаго же часто. Возрастомъ тѣла высокій, прямыя руцѣ и рамена имѣетъ; къ видѣнію веселый, во глаголаніи учтивый.... между же сынами (человѣческими) зѣло прекраснѣйшій».

Сверхъ этихъ двухъ редакцій, въ нашихъ Подлинникахъ, между статьями предисловія, помѣщается еще слѣдующее описаніе типовъ Спасителя и Богородицы, приводимое здѣсь по моему краткому Подлиннику: «Якоже во многосложномъ свитцѣ описуетъ святѣйшими вселенскими патріархи къ Θеофилу греческія скиптры, о святыхъ иконахъ и чести ихъ написаша, и въ томъ подписавше пятьдесять и къ тысящи четыреста и пять. Яко той Богъ есть обѣма естествома знаемъ, единымъ же составомъ и лицемъ видимъ, и неописанъ и описанъ, безплотенъ и плотенъ, безвещественъ и вещественъ, неосязаемъ и осязаемъ, страстенъ и безстрастенъ, не созданъ и созданъ, непревратенъ и неизмѣненъ намъ явися, якоже древніи списатели сказуютъ его боготѣлесный образъ. Образъ вознесенъ бровма, добрыма очима и маститама, долгимъ носомъ, русъ власы, нагорбъ (наклонивъ выю?) смиренія ради, чернъ брадою, смуглъ плотію; долги персты. Доброгласнъ, сладокъ словесы, зѣло кротокъ, молчаливъ, терпѣливъ». Подобіе Богородицы выдается въ нашемъ Подлинникѣ за согласное съ иконою Евангелиста Луки, который по средневѣковому преданію будто бы писалъ портретъ съ Богородицы: «Возрастъ среднія мѣры имущи; благодатное же и святое лице ея мало окружено, и чело свѣтолѣпно, продолгующъ носъ, направъ (т. е. прямой), доброгладостнѣ лежащъ; очи же зѣло доброчерни и благокрасни, зѣницы такожде и брови; устнѣ же всенепорочныя червленою побагренѣ, и персты богопріятныхъ рукъ тонкостію источени въ умѣренной долгости, и благосіятельныя главы власы русы, кротостны украшены».

По греческому Подлиннику Діонисія, у Христа брови срослись, лицо цвѣта пшеницы, волоса на головѣ золотистые, вьются; борода черная; Богородица тоже цвѣта пшеницы, большія брови, носъ средній; любила носить одѣянія натуральнаго цвѣта того вещества, изъ котораго были сдѣланы [1]).

Въ искусствѣ временъ мученичества, какъ мы видѣли, ни личность Богородицы сама по себѣ, ни событія изъ житія Богородицы, не входили въ циклъ священныхъ изображеній, сосредоточенныхъ на главной идеѣ о Божественномъ Искупителѣ. Только съ V-го в. во всей торжественности является въ Христіанскомъ искусствѣ ликъ Богородицы, окруженный изо-

1) Didron, Manuel d'Iconogr. chrét. стр. 452 и слѣд. Послѣдняя подробность объ одеждѣ Богородицы, заимствованная, у Пресвитера Никифора, встрѣчается и въ русскихъ подлинникахъ.

браженьями ея дѣяній, вслѣдствіе борьбы съ ересью Несторія, ниспровергнутой на Ефескомъ соборѣ (440 г.). Иконописный типъ Богородицы развился въ связи съ типомъ ея Божественнаго Сына и былъ съ нимъ сближенъ по родственному сходству. Литературныя свидѣтельства объ этомъ не могли имѣть другихъ основаній, кромѣ художественныхъ изображеній, на что указываютъ самыя свидѣтельства эти, ссылаясь на икону нерукотвореннаго Спаса въ Едесѣ, будто бы исцѣлившую нѣкогда царя Авгаря, на убрусъ Вероники, или на иконы Богородицы, приписываемыя Евангелисту Лукѣ. Нѣкоторыя различія въ типахъ Христа и Богородицы, внесенныя въ литературныя преданія, объясняются видоизмѣненьями въ изображеньяхъ, на которыхъ эти преданья основывались.

Стремленіе къ индивидуальности въ отдѣлкѣ религіозныхъ типовъ давало изображеніямъ характеръ портретовъ, поддерживаемый вѣрою въ портретное происхожденіе нѣкоторыхъ изъ иконъ. Потому идеальность фигуръ ранняго искусства катакомбъ и саркофаговъ замѣняется въ мозаикѣ наклонностью къ портрету и натурализму. Юныя и безбородыя фигуры Христа и Апостоловъ искусства временъ мученичества, переходя въ слѣдующій періодъ, будто старѣютъ вмѣстѣ съ возмужалостью христіянскаго искусства. Все больше и больше является фигуръ бородатыхъ. Юность Олимпійскихъ типовъ смѣняется зрѣлою возмужалостью и старостью историческихъ дѣятелей Ветхаго и Новаго Завѣта. Въ мозаикѣ предчувствуется уже рѣзкая опредѣлительность типовъ Русскихъ иконописныхъ Подлинниковъ. Изъ Апостоловъ раньше другихъ опредѣлились типы Петра и Павла: первый съ короткою сѣдою бородою, второй съ длинною черною.

Съ другой стороны, искусство мозаическаго періода создаетъ цѣлый міръ юношескихъ существъ, дотолѣ невѣдомыхъ художнику, въ чинахъ ангельскихъ, изображенія которыхъ распространяются въ мозаикахъ съ V вѣка, въ связи съ ученіемъ Діонисія Ареопагита о девяти ангельскихъ чинахъ, составленномъ въ концѣ этого столѣтія. Только тогда могло возникнуть изображеніе Троицы въ видѣ трехъ Ангеловъ, явившихся Аврааму, которые, впрочемъ, сначала изображались безъ крыльевъ, и тогда же, хотя и на основѣ ранней символики, вошли въ художественный циклъ символы Евангелистовъ въ видѣ крылатыхъ животныхъ, между которыми помѣщается и Ангелъ. Искусство временъ мученичества знало только античныхъ геніевъ, которыхъ изображало въ видѣ крылатыхъ Амуровъ или Побѣдъ, и все прекрасное и возвышенное въ таинствахъ вѣры представляло въ вѣчно юныхъ идеалахъ, предшественникахъ мозаическимъ ангеламъ. Періодъ мозаическій распредѣлилъ это хаотическое броженіе на отдѣлы, извлекши изъ него нестарѣющую юность и сгруппировавъ ее въ образахъ Ангельскихъ

чиновъ, а лицамъ историческимъ предоставивъ ихъ дѣйствительное, историческое подобіе.

Для ясности обозрѣнія мозаическихъ произведеній предлагается краткій перечень важнѣйшихъ изъ нихъ въ хронологическомъ порядкѣ:

1) Въ храмѣ *Св. Констанціи, въ Римѣ,* IV в., въ двухъ нишахъ по изображенію Христа съ Апостолами: Христосъ, возсѣдающій на земномъ шарѣ подаетъ ключъ Апостолу Петру, и Христосъ стоитъ между Апостолами Ѳомою и Филиппомъ; книзу четыре агнца. Въ сіяніи только Христосъ, въ голубомъ, съ оттѣнками. Благословляетъ рукою распростертою, не слагая перстовъ. Апостолы безъ сіяній, въ бѣлыхъ одеждахъ.

2) Въ храмѣ *Св. Георгія, въ Солунѣ*, IV в., мозаики, украшающія куполъ, въ восьми отдѣленьяхъ. Каждое представляетъ великолѣпныя полаты въ фантастическомъ стилѣ помпеянской живописи. Портики подъ колоннами, бесѣдки съ занавѣсами, аркады съ фризами, украшенными разными орнаментами. На архитектурныхъ выступахъ сидятъ голуби, павлины и другія птицы, какъ на заставкахъ древнихъ Византійскихъ рукописей. Подъ арками спускаются лампады. Въ срединѣ обыкновенно возвышается на колоннахъ осьмиугольное зданіе, подъ куполомъ, завѣшенное завѣсою или загражденное низенькою оградою. Это будто олтарь въ храмѣ. На этомъ архитектурномъ рисункѣ, расширяющемъ для воображенія дѣйствительные предѣлы купола, выступаютъ разные святые, въ тогахъ и хламидахъ, молитвенно поднимающіе свои руки на образецъ молящихся фигуръ въ живописи катакомбъ.

3) Въ *Баптистеріи,* или крестильницѣ, *въ Равеннѣ* (Giovanni in-fonte), V в., двѣнадцать Апостоловъ вокругъ изображенія Крещенія Господня, представленнаго въ кругу. Этотъ сюжетъ, соотвѣтствующій назначенію самаго зданія, заслуживаетъ вниманія, какъ по своей древности, такъ и по способу представленія. Обнаженный Христосъ стоитъ до половины въ водѣ, сквозь которую виднѣется его тѣло. Налѣво отъ зрителя на каменномъ берегу стоитъ Іоаннъ Креститель, поливая на голову Спасителя воду; Духъ Святой спускается въ видѣ голубя, головою внизъ. Между Христомъ и Предтечею колоссальный четвероугольный крестъ, во всемъ сходный съ изображеннымъ на саркофагѣ Проба. Направо изъ волнъ показывается фигура Іордана въ видѣ обнаженнаго старца, въ рукѣ держитъ полотно для отренія тѣла Спасителя. Ангеловъ еще нѣтъ. См. рис. 15. Наша иконопись до позднѣйшаго времени удерживаетъ въ этомъ сюжетѣ олицетвореніе Іордана.

4) Въ *Либеріевой* базиликѣ, *въ Римѣ* (Maria Maggiore), мозаики 432—440 г., особенно важныя въ исторіи христіанскаго искусства по подроб-

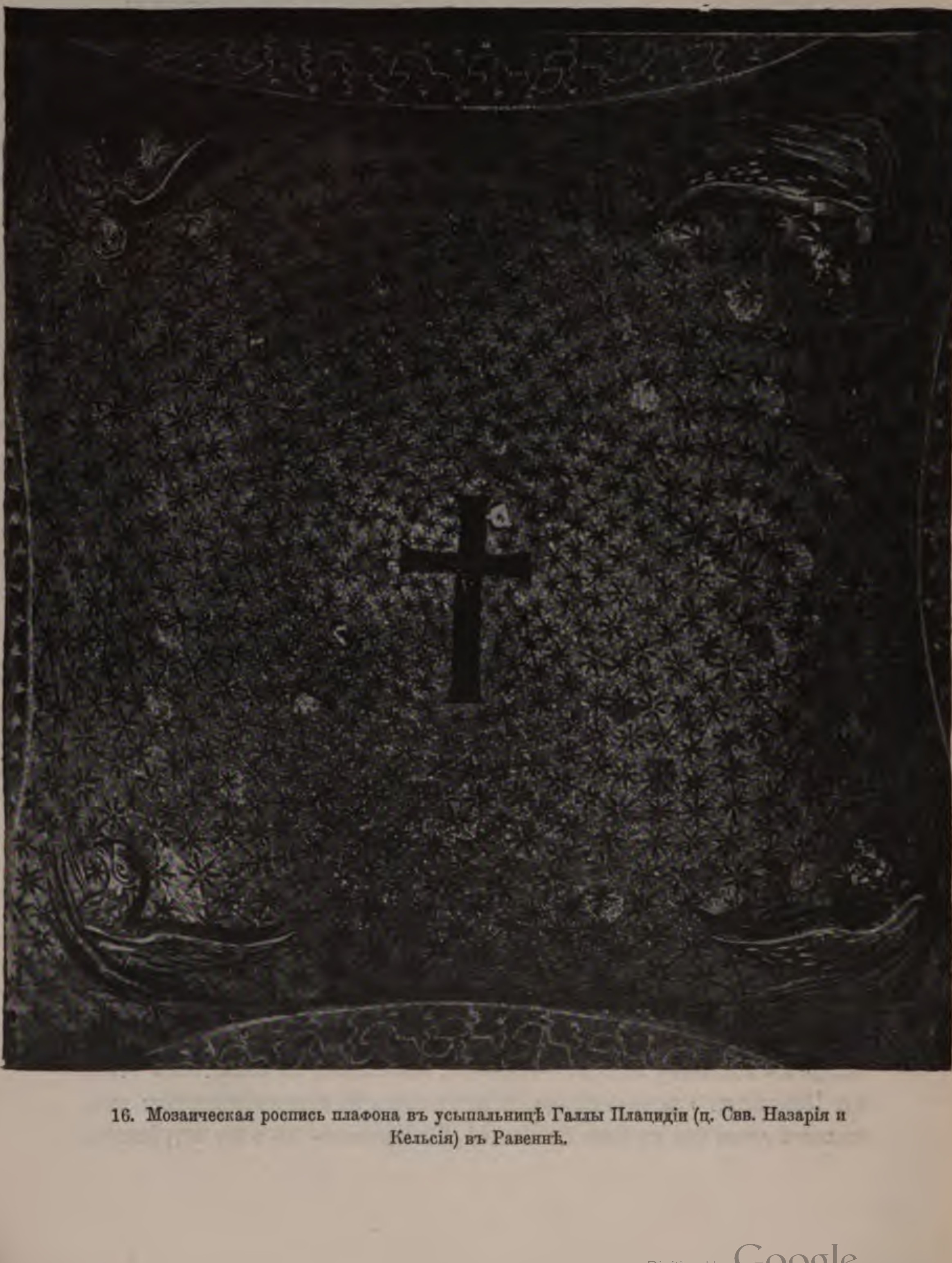
ному развитію сюжетовъ изъ Ветхаго и Новаго завѣта, и особенно по изображеньямъ *дѣяній* Богоматери, въ прославленье которой эта базилика была основана, въ противодѣйстіе ереси Несторіевой. Здѣсь же встрѣчаются изображенья ангеловъ, древнѣйшія изъ извѣстныхъ въ исторіи мозаики.

5) Въ *Усыпальницѣ Галлы Плакидіи, въ Равеннѣ* (обыкновенно называется храмомъ San Nasaro e Celso), ранѣе 450 г., мозаики замѣчательны по воспоминаніямъ символическихъ сюжетовъ предшествовавшаго періода, изъ которыхъ особенно обращаетъ на себя вниманіе изображеніе Добраго

15. Мозаика въ Равеннской крещальнѣ.

Пастыря на полукругломъ ландшафтѣ. Сидитъ юношеская фигура, ликъ въ сіяніи, — лѣвою рукою опершись на четвероконечный крестъ (подобный изображенному на саркофагѣ Проба), а правую протянувши къ стоящему вблизи агнцу; кругомъ тоже овечки. Между орнаментами замѣчаются голуби, пьющіе изъ чашъ (сюжетъ первыхъ вѣковъ христіанства), олени, спѣшащіе къ источнику водному — символъ, основанный на извѣстномъ стихѣ изъ Псалтыри: «имже образомъ желаетъ елень на источники водныя: сице желаетъ душа моя къ тебѣ Боже» (41, 2). Наконецъ здѣсь же встрѣчается

одно изъ древнѣйшихъ изображеній Евангелистовъ (рис. 16) въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, кругомъ четвероконечнаго креста, на фонѣ небесной поверхности, усѣянной звѣздами.



16. Мозаическая роспись плафона въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи (ц. Свв. Назарія и Кельсія) въ Равеннѣ.

6) Въ базиликѣ *Св. Павла* за городскими стѣнами (S. Paolo fuori le mura), въ Римѣ, 440—461, на тріумфальной аркѣ, называемой «великою», мозаика, возобновленная послѣ пожара 1823 г. Въ серединѣ, въ медальонѣ колоссальное изображеніе Христа по грудь. Вверху, по обѣимъ сторонамъ по два Евангелиста въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, между которыми замѣчателенъ символъ Евангелиста Матѳея въ видѣ старца съ бородою, съ крыльями, по поясъ. Это древнѣйшій (впрочемъ, реставрированный) образецъ бородатой фигуры съ крыльями, отъ котораго можетъ вести свою исторію усвоенный въ нашей иконописи типъ крылатаго Предтечи. Внизу, подъ Спасителемъ въ медальонѣ, по сторонамъ по Ангелу: они преклоняются, держа въ рукахъ по жезлу. Волосы повязаны лентами, развивающимися по сторонамъ: это «тороки» нашей иконописи. Внизу же по обѣимъ сторонамъ стоятъ склоняющіе головы 24 апокалипсическихъ старца.

7) Въ капеллѣ при баптистеріи, или крестильницѣ *Св. Іоанна Латеранскаго*, 461—467 г., на сводѣ по золотому полю, Христосъ въ видѣ агнца, съ головою въ сіяніи.

8) Въ капеллѣ *Св. Аквилина*, въ храмѣ *Св. Лаврентія, въ Миланѣ*, V вѣка, двѣ мозаики въ полукуполахъ абсидъ: одна изображаетъ Благовѣстіе пастырямъ (?) или пастушескую сцену; на другой — Христосъ между Апостолами сидитъ на холмѣ (?): прекрасная фигура, безъ бороды — въ стилѣ катакомбъ. Но Петръ и Павелъ уже въ своихъ установившихся типахъ: Петръ — сѣдой, съ короткою бородой; Павелъ — съ длинною черною.

9) Въ капеллѣ *Св. Сатира*, при базиликѣ *Св. Амвросія, въ Миланѣ*, V в. (?), мозаическія изображенія ликовъ и символовъ Евангелистовъ, Св. Виктора въ медальонѣ, съ четвероконечнымъ крестомъ, и шести въ полный ростъ стоящихъ Святыхъ, въ бѣлыхъ одѣяніяхъ. Между ними изображеніе Св. Амвросія, самое древнее въ мозаической иконописи.

10) Въ храмѣ *Св. Аполлинарія* во Флотѣ *въ Равеннѣ* (около 567 г.), мозаика, изображающая Преображеніе, въ его древнѣйшемъ, еще символическомъ переводѣ. Внизу полукруга стоитъ Св. Аполлинарій, молитвенно распростерши руки, по сторонамъ по шести Апостоловъ въ видѣ агнцевъ. Преображеніе представлено въ верхней части полукруга. Вмѣсто Христа изображенъ только четвероконечный крестъ мъ медальѣнѣ, на фонѣ, усѣянномъ звѣздами, а по сторонамъ креста — Моисей и Илія Пророкъ. Снимокъ см. въ рис. 17.

11) Въ храмѣ *Св. Космы* и *Даміана, въ Римѣ*, 526—530 г., упомянутая выше мозаика, изображающая, между шестью Святыми, Спасителя, типъ котораго въ этомъ изображеніи признается однимъ изъ лучшихъ въ мозаическомъ періодѣ искусства, почему и прилагается здѣсь въ рисункѣ (рис. 18).

17. Алтарная мозаика въ ц. Св. Аполлинарія во Флотѣ въ Равеннѣ.

18. Мозаическій образъ Спасителя въ алтарной нишѣ ц. Свв. Космы и Даміана въ Римѣ, VI в.

Сіяніе вокругъ головы еще безъ трехъ полосъ, соотвѣтствующихъ перекрестью, о чемъ подробнѣе будетъ сказано послѣ. Для исторіи христіанской символики любопытно изображеніе сидящаго на пальмѣ феникса, съ лучами сіянія кругомъ головы. На аркѣ замѣчательно для исторіи христіанскаго искусства изображеніе престола, на которомъ возлегаетъ агнецъ, съ возвышающимся надъ нимъ четвероконечнымъ крестомъ; по сторонамъ семь апокалипсическихъ свѣщниковъ и по ангелу.

12) Въ храмѣ *Св. Михаила* (San Michelle-in-Affricisco), *въ Равеннѣ*, до 545 г., мозаическое изображеніе Христа въ торжественномъ окруженіи чиновъ ангельскихъ.

13) Въ храмѣ *Св. Виталія въ Равеннѣ*, 534—547 г., мозаическія изображенія, замѣчательныя столько же по историческому, сколько по символическому содержанію. Историческій сюжетъ представленъ въ изображеніи двухъ процессій: въ одной царь Юстиніанъ между придворными и духовенствомъ, во главѣ котораго помѣщенъ Архіепископъ Максиміанъ, съ небольшимъ четвероконечнымъ крестомъ въ рукахъ, величиною съ нынѣшній благословляющій. Снимокъ см. въ рис. 19.— Въ другой процессіи является Царица Θеодора съ придворными дамами. Фигуры, замѣчательныя по портретности и современнымъ костюмамъ. Головы Юстиніана и Θеодоры окружены сіяніемъ. По символическому содержанію замѣчательны въ полукружіяхъ два ветхозавѣтныя изображенія, прообразующія страсти Господни и Таинство Евхаристіи. Въ одномъ полукружіи Авраамъ угощаетъ трехъ странниковъ, сидящихъ за столомъ, съ сіяніемъ кругомъ головы, но еще безъ крыльевъ; въ дверяхъ зданія стоитъ Сарра,

19. Мозаическое изображеніе Юстиніана въ ц. Св. Аполлинарія «Новаго» въ Равеннѣ.

налѣво отъ зрителя; а направо еще изображенъ Авраамъ, приносящій въ жертву Исаака. Въ другомъ полукружіи, между зданіями посреди стоитъ жертвенникъ съ потиромъ. Передъ нимъ совершаетъ таинство Мельхиседекъ, на основаніи текста: «Мельхиседекъ Царь Салимскій изнесе хлѣбы и вино; бѣше же священникъ Бога вышняго» (Быт. 14, 18). Изъ зданія съ лѣвой стороны выходитъ къ жертвеннику Авель. Оба они, Мельхиседекъ и Авель, протянувъ впередъ руки, молитвенно слагаютъ ладони: древнѣйшій образецъ моленія, принятаго католиками. Архитектурное убранство мозаики Св. Виталія напоминаетъ древнѣйшія мозаики Солунскаго храма Св. Георгія. Между прочимъ встрѣчаются и павлины, столь обыкновенныя въ орнаментахъ Византійскихъ и древне-русскихъ.

14) Въ храмѣ *Св. Софіи въ Царѣградѣ,* 536—563 г. Этотъ предметъ особенной важности для исторіи русскаго иконописнаго преданія требуетъ подробнаго изслѣдованія. Здѣсь же достаточно упомянуть, что мозаическія въ этомъ храмѣ изображенія Пророковъ, Мучениковъ и Отцевъ церкви должны быть приняты въ основу иконописныхъ типовъ Русскихъ Подлинниковъ. Сошествіе Св. Духа, изображенное въ одномъ изъ куполовъ, представляетъ превосходный образецъ распредѣленія иконописи по требованію архитектоническихъ очертаній. Образецъ Спасителя, возсѣдающаго на престолѣ, предлагается въ полукруглой мозаикѣ: въ лѣвой рукѣ Онъ держитъ раскрытое Евангеліе, оперевъ его на колѣно, правою благословляетъ именословно, т. е., соединивъ безыменный перстъ съ большимъ; подъ ногами подножіе. По обѣимъ сторонамъ въ медальонахъ грудныя изображенія Богородицы, въ ея обычномъ типѣ греко-русской иконописи, и Михаила Архангела съ крыльями и съ жезломъ; волосы повязаны тороками. Налѣво въ царскомъ одѣяніи повергается передъ Спасителемъ Царь (мозаика VIII—X вѣка), съ сіяніемъ вокругъ головы. Любопытное свидѣтельство для исторіи восточной иконописи тому, что это искусство въ иконахъ не избѣгало и портретныхъ изображеній современныхъ личностей.

15) Въ храмѣ *Св. Софіи въ Солунѣ,* построенномъ въ VII в. (мозаика IX в.), послѣ Цареградской Софіи, въ куполѣ Вознесеніе Христово, расположенное также соотвѣтственно требованіямъ архитектурнымъ. Вверху возносящійся Спаситель (теперь видны только ноги), на спускахъ 12 апостоловъ и Богородица между двумя Ангелами, какъ принято въ нашей иконописи.

16) Въ базиликѣ *Св. Лаврентія* за городскими стѣнами *въ Римѣ,* 577—590 г., замѣчательно изображеніе возсѣдающаго на земномъ шарѣ Спасителя, который благословляетъ — соединивши большой перстъ съ мизинцемъ и безыменнымъ, и распростерши указательный и средній — одинъ изъ древнѣйшихъ образцовъ сложенія перстовъ, принятаго Русскими старо-

обрядцами. Такъ же сложены персты благословляющей десницы Спасителя на мозаикѣ въ храмѣ Св. Ѳеодора въ Римѣ, VII в.

17) Въ вышеупомянутой капеллѣ *Св. Венанція* при баптистеріи *Іоанна Латеранскаго*, 639—642 г., для исторіи русскихъ иконописныхъ преданій заслуживаетъ особеннаго вниманія изображеніе стоящей Богородицы съ молитвенно подъятыми руками. Съ этимъ изображеніемъ представляетъ замѣчательное сходство по своей позѣ мозаическое изображеніе Богородицы въ нашемъ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Нерушимой стѣнѣ, XI в. Древнѣйшій переводъ такого же изображенія встрѣчается на греческомъ барельефѣ VI в. въ храмѣ Богоматери въ Равеннѣ (Sta Maria-in-Porto).

18) Въ храмѣ *Св. Стефана* (S. Stefano Rotondo) *въ Римѣ*, 642—649 г., мозаика, замѣчательная для исторіи креста, на сводѣ алтаря, посвященнаго Св. Приму и Фелиціану. Въ срединѣ между этими святыми изображенъ водруженный въ землю четвероконечный крестъ, украшенный драгоцѣнными каменьями, а на верхней конечности его въ медальонѣ изображеніе Спасителя по грудь. См. рис. 20.

19) Въ храмѣ *Св. Нерея и Ахилла въ Римѣ*, 795—816 г., мозаика представляетъ дальнѣйшее развитіе въ представленіи Преображенія противъ Равеннской начала VI-го в., въ храмѣ Св. Аполлинарія, но все еще не достигшее установленной нормы, принятой нашею иконописью. Это изображеніе распредѣлено по аркѣ, отлогая округлость которой соотвѣтствуетъ Ѳаворской горѣ. Посреди въ ореолѣ Христосъ въ полный ростъ, по сторонамъ Моисей и Илія, а трое Апостоловъ расположены позади Моисея и Иліи, съ одной стороны одинъ, а съ другой двое; они падаютъ на колѣни, прикрывая лицо одѣяніемъ.

20) Въ храмѣ *Св. Маріи-Ладьи* (S-ta Maria-della-Navicella, иначе S-ta Maria-in-Domnica) *въ Римѣ*, 817—824 г., одно изъ древнѣйшихъ мозаическихъ изображеній торжественно возсѣдающей на престолѣ Богородицы съ Христомъ Младенцемъ, который сидитъ на колѣняхъ своей Матери, будто на престолѣ и благословляетъ десницею. По сторонамъ стоятъ чины ангельскіе. Папа Пасхалій, возобновившій этотъ храмъ, преклонивъ колѣна, беретъ обѣими руками правую ступню Богородицы.

21) Въ базиликѣ *Св. Амвросія въ Миланѣ*, относящаяся къ XII вѣку, мозаика въ абсидѣ изображаетъ Спасителя, возсѣдающаго во славѣ своей на престолѣ, въ лѣвой рукѣ держитъ открытое Евангеліе, а правою благословляетъ. На воздухѣ по сторонамъ по Ангелу, въ бѣлыхъ ризахъ; по сторонамъ престола стоятъ Гервасій и Протасій. За ними направо и налѣво по зданію, въ византійскомъ стилѣ, съ изображеніемъ двухъ сценъ изъ одного эпизода въ житіи Св. Амвросія, какъ онъ однажды во время совершенія

20. Алтарская мозаика въ ц. Св. Стефана «Круглаго» въ Римѣ.

литургіи воздремалъ, и во снѣ присутствовалъ въ Турѣ при погребеніи Турскаго епископа Св. Мартина. Надъ зданіемъ направо отъ зрителя над-

писано Mediolanum, и внутри изображенъ въ храмѣ воздремавшій Св. Амвросій между духовенствомъ: налѣво подъ зданіемъ надписано Toronica (Туръ), и внутри изображено погребеніе Св. Мартина. Эта мозаика, замѣчательная по своему изяществу между современными ей, для насъ особенно важна потому, что вмѣстѣ съ латинскими надписями предлагаетъ и греческую, указывающую на непрекращавшуюся еще въ Миланѣ связь искусства съ Византіею, тогда какъ въ Римѣ съ древнѣйшихъ временъ надписи на мозаикахъ по большей части латинскія.

Вѣкомъ Карла Великаго и раздѣленіемъ Церкви на Восточную и Западную прерывается эта до тѣхъ поръ непрерывная нить исторіи мозаическихъ работъ. Періоду темнаго броженія варварскихъ элементовъ средневѣковой жизни, выразившемуся въ чудовищной орнаментикѣ стиля Романскаго, соотвѣтствуетъ въ Римѣ отсутствіе мозаическихъ произведеній, отъ 868 г., къ которому относится послѣдняя изъ древнѣйшихъ мозаикъ, въ храмѣ Св. Франчески Романы (прежде Sta Maria-Nova), и до 1130—1143 г., то есть, почти до половины XII в., когда фасадъ храма Св. Маріи за Тибромъ (Sta Maria-in-Transtevere) былъ украшенъ мозаическимъ изображеніемъ Евангельской притчи о Десяти Дѣвахъ съ свѣтильниками. Въ теченіе цѣлыхъ двухъ столѣтій источникъ древне-христіанскаго художественнаго преданія на Западѣ пришелъ въ полное забвеніе, и кромѣ Византійской имперіи негдѣ было найти слѣдовъ древняго великолѣпія и изящества. Потому, когда въ 1066 г. Дезидерій, аббатъ монастыря Монте-Кассинскаго, задумалъ украсить мозаиками базилику этого монастыря, то выписалъ мастеровъ изъ Греціи, потому что, какъ замѣчаетъ при этомъ лѣтописецъ Монте-Кассинскаго монастыря, Епископъ Остійскій Левъ — «болѣе пятисотъ лѣтъ геній этого искусства погасъ во всей Италіи». Лѣтописецъ превозноситъ мозаики Греческихъ мастеровъ за живость изображенныхъ фигуръ, и свидѣтельствуетъ, что эти мастера научили своему искусству Итальянскихъ монаховъ. Почти около того же времени, въ 1071 г., по усердію Дожа Доменико Сельво украшена была мозаиками базилика *Св. Марка въ Венеціи*. Наконецъ въ XII в. Норманскіе властители Сициліи, покровительствуя торговлѣ и промышленности и окружая свой дворъ великолѣпіемъ и роскошью, не преминули озаботиться и о церковномъ изяществѣ, поручивъ греческимъ мастерамъ украсить мозаиками храмъ *Св. Маріи Адмиральской* (Dell' Ammiraglio), *Придворную капеллу* (послѣ 1140 г.), базилику *въ Чефалу* и базилику *въ Монреалѣ* (послѣ 1174 г.). Послѣдующую исторію мозаики, до XIII в. совмѣщаетъ въ себѣ Венеціанская базилика Св. Марка.

Мозаики Сицилійскія и Венеціанскія предлагаютъ образцы во всемъ

сходные по стилю съ мозаиками русскаго Кіево-софійскаго собора, и по содержанію пользуются тѣми же переводами, которые въ послѣдствіи были усвоены русскою иконописью и русскими иконописными Подлинниками. Напримѣръ, въ изображеніи Ангеловъ и Святыхъ, въ типахъ Спасителя и Богородицы, въ изображеніи Рождества Господня по переводу, принятому нашею иконописью, въ представленіи Воскресенія въ видѣ сошествія во адъ, въ обычномъ постановленіи Богородицы между Ангелами въ Вознесеніи Господнемъ, въ возсѣданіи Апостоловъ полукругомъ въ Сошествіи Св. Духа и проч. Эти мозаики, изображающія весь библейскій циклъ ветхозавѣтныхъ и евангельскихъ событій, столь важны для исторіи русскаго иконописнаго преданія, что требуютъ особаго разсужденія.

Обозрѣніе мозаическихъ произведеній слѣдуетъ заключить указаніемъ на превосходныя мозаики греческой работы на Руси, которыя, безъ сомнѣнія, со временемъ сдѣлаются непремѣннымъ достояніемъ исторіи европейскаго искусства, когда западные ученые познакомятся съ сокровищами русскаго церковнаго искусства.

Въ *Кіево-Софійскомъ соборѣ*, до 1037 г.: изображеніе Богородицы съ воздѣтыми руками, согласное по позѣ съ находящимися на фрескахъ капелы Св. Венанція въ Римѣ, какъ указано выше, и въ базиликѣ Чефалу въ Сициліи. Тайная Вечеря въ символическомъ видѣ Таинства Евхаристіи, совершаемаго самимъ Іисусомъ Христомъ, который, будучи дважды изображенъ стоящимъ у престола, преподаетъ шести Апостоламъ хлѣбъ и другимъ шести вино изъ чаши: переводъ, господствующій въ русской иконописи и XVI и XVII в., какъ напримѣръ это можно судить по иконѣ миніатюрнаго письма надъ царскими вратами въ соборѣ Саввина монастыря близь Звенигорода: согласно съ предписаніемъ Подлинника (по рукописи Ундольскаго № 128): «А надъ царскими дверми на сѣни пишется *Вечеря Тайна*. На одномъ мѣстѣ въ лицѣ подаетъ Христосъ Петру хлѣбъ.... а на другой странѣ подаетъ Христосъ Павлу (вино) изъ чаши, а не изъ кубышки».— Кромѣ изображеній Апостоловъ, Евангелистовъ, Мучениковъ, Кіевская мозаика предлагаетъ образецъ Благовѣщенія съ веретеномъ.

Въ храмѣ *Златоверхо-Михайловскаго Монастыря въ Кіевѣ*, 1108 г., подобное же символическое изображеніе Тайной Вечери въ видѣ таинства, совершаемаго Христомъ, дважды представленнымъ.

Въ заключеніе о мозаикахъ должно сказать, что хотя онѣ составляютъ главное и существенное украшеніе храмовъ въ періодъ полнаго разцвѣта христіанскаго искусства, но, по своему техническому исполненію, болѣе или менѣе носятъ на себѣ характеръ ремесленнаго производства, будучи лишены, черезъ копотливую работу мозаистовъ, того художественнаго обаянія, ко-

торое можетъ производить только оригинальное произведенье, непосредственно вышедшее изъ рукъ творца. Потому вліяніе мозаики на русскую иконопись не слѣдуетъ считать во всѣхъ отношеніяхъ счастливымъ. Мозаика дала нашимъ предкамъ величавые типы, въ яркомъ колоритѣ, на золотомъ полѣ, усвоенномъ Византіею, фигуры, стоящія отдѣльно, будто статуи, безъ наблюденія перспективы къ заднимъ планамъ и околичностямъ; и вмѣстѣ съ тѣмъ дала она рѣзкіе очерки и ту равнодушную ремесленность работы, которою она отличается. Въ художественномъ отношеніи выше мозаическаго производства живопись фресковая, которая открываетъ полную свободу къ непосредственному выраженію творчества. Восходя ко временамъ катакомбъ, она не прекращалась и въ теченіи мозаическаго періода, но занимала второстепенное мѣсто, и только тогда стала господствовать, когда пришло въ забвеніе мозаическое производство. Но по самой техникѣ своей, подверженная бо́льшимъ случайностямъ уничтоженія и порчи, стѣнная живопись мало сохранилась отъ древнѣйшихъ временъ, въ цѣлости, безъ возобновленій. Еще менѣе сохранилось отъ древности иконъ на деревѣ, изъ которыхъ самыя раннія, хотя и относятся по преданію даже къ первымъ вѣкамъ христіанства, но едва ли восходятъ ранѣе XII в., и вообще иконы на деревѣ, если бы оказались и болѣе древнія, составляютъ самый малочисленный отдѣлъ въ исторіи ранняго иконописнаго преданія, при томъ не приведенный въ извѣстность и не достаточно оцѣненный археологическою критикою. Преданія Аѳонской Горы называютъ лучшимъ изъ греческихъ иконописцевъ нѣкоего *Панселина* (XI в.), имени котораго приписываютъ все лучшее въ древней Византійской живописи. Впрочемъ, и стѣнная живопись, и иконы на деревѣ требуютъ особеннаго изслѣдованія [1]).

IV. Миніатюры въ рукописяхъ. Онѣ имѣютъ особенную важность въ исторіи иконописнаго преданья по слѣдующимъ причинамъ: 1) Служа нагляднымъ объясненіемъ тексту Св. Писанія и церковныхъ книгъ, миніатюры представляютъ самый полный циклъ священныхъ изображеній, согласный съ текстами писанія и съ понятіями богослововъ и вообще людей

---

1) Сочиненія о мозаикахъ: Ciampini, Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur. Romae. 1690 — 1693. — Salzenberg, Altchrisliche Baudenkmale von Constantinopel. Berlin. 1854. — Texier, L'Architecture Byzantine. Londres. 1864. — Bunsen, Die Basiliken des christlichen Roms. München. 1842. — Quast, Die altchristliche Bauwerke von Ravenna. Berlin. 1842. — Ferrario, Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant Ambrogio. Milano. 1824. — Duca di Serradifalco, Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. Palermo. 1838. — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5. — Barbet de Jouy, Les mosaiques chrétiennes. (1-й выпускъ: мозаики въ Римѣ). Paris. 1857. — Прохорова, Христіанскія древности. — Сементовскаго, Кіевъ. Кіевъ, 1864.

образованныхъ, для которыхъ писались самыя рукописи. 2) Предлагаютъ исторію христіанскаго искусства въ хронологическомъ порядкѣ, который въ точности опредѣляется происхожденіемъ самыхъ рукописей. 3) Какъ непосредственныя произведенья самихъ мастеровъ, въ художественномъ отпошеніи стоятъ выше мозаики и по рисунку, и по колориту. 4) Не будучи слиты въ одно нераздѣльное цѣлое съ неподвижными стѣнами зданія, какъ мозаики и фрески, и по малому своему размѣру удобныя для перенесенія въ рукописяхъ, миніатюры оказали громадное вліяніе на повсемѣстное распространеніе иконописныхъ сюжетовъ, и особенно въ такихъ отдаленныхъ странахъ, какъ наше отечество; и наконецъ 5) Миніатюры послужили непосредственными образцами для развитія господствующаго характера русской иконописи, состоящаго въ сокращеніи размѣровъ изображеній и въ тщательной, миніатюрной отдѣлкѣ.

Начиная съ IV или V в. миніатюры идутъ черезъ всѣ слѣдующія столѣтія, представляя постепенное расширеніе объема иконописнаго цикла, въ связи съ исторіею искусства и религіозныхъ идей. Миніатюры древнѣйшія приближаются къ живописи катакомбъ, и потомъ чѣмъ позднѣе. тѣмъ болѣе изящество техническое уступаетъ въ нихъ мѣсто типичности лицъ и установленной нормѣ въ изображеніяхъ церковныхъ сюжетовъ. Впрочемъ иныя миніатюры не только IX или X в., даже позднѣйшія отличаются высокимъ художественнымъ достоинствомъ, если были удачно скопированы съ древнѣйшихъ образцовъ; между тѣмъ какъ рядомъ съ ними, даже въ той же рукописи встрѣчаются рисунки, явно указывающіе на упадокъ искусства, потому что впервые сочинены во время происхожденія самой рукописи. Потому этотъ родъ живописи предлагаетъ самое разнообразное содержаніе, смѣсь древняго изящества съ неуклюжестью временъ упадка искусствъ, смѣсь древнихъ сюжетовъ съ новыми, древне-христіанской символики съ Византійскою типичностью, такъ что въ миніатюрахъ въ наибольшей полнотѣ выражается весь циклъ иконописнаго преданія, и при томъ, значительно шире, нежели въ древнихъ мозаикахъ или въ нашихъ позднѣйшихъ иконостасахъ и въ лицевыхъ святцахъ; потому что живопись церковная ограничена въ выборѣ сюжетовъ по своему назначенію, тогда какъ миніатюра желаетъ воспроизвести въ лицахъ все разнообразіе писаній.

Предлагается перечень важнѣйшихъ изъ греческихъ рукописей съ миніатюрами.

1) *Библія*, въ Императорской Библіотекѣ въ Вѣнѣ V в. На пурпурномъ пергаментѣ 48 миніатюръ на 24 листкахъ. Изъ книги Бытія, начиная съ исторіи Первыхъ Человѣковъ. Миніатюры не равнаго достоинства: иныя отличаются античною красотою, другія напоминаютъ уже испор-

ченный стиль нашей иконописи ошибками въ рисункѣ и недостаткомъ выраженія; въ однихъ миніатюрахъ пропорціи фигуръ правильны и изящны; въ другихъ — фигуры не пропорціональныя, съ большими головами и короткими туловищами. Для исторіи иконографіи слѣдуетъ упомянуть объ изображеніи Десницы Господней, замѣняющей въ раннемъ періодѣ христіанскаго искусства цѣлую фигуру Бога Отца; объ изображеніи Ангела съ крыльями, напр. въ сценѣ изгнанія изъ Рая (№ 2). Для олицетвореній въ античныхъ образахъ классической миѳологіи любопытно изображеніе нимфы водъ у источника въ исторіи о Ревеккѣ (№№ 13 и 14): на каменной окраинѣ источника лежитъ полуобнаженная нимфа, облокотившись рукою на урну, изъ которой льется вода. Всѣ сцены этой рукописи писаны не на золотѣ, а на фонѣ натуральнаго ландшафта или на фіолетовомъ полѣ пурпурнаго пергамента. Относительно костюма заслуживаютъ упоминанія полосы на хитонахъ, идущія по плечамъ и спускающіяся по обѣимъ сторонамъ до подола. Иногда у мущинъ будто косой воротъ, какъ на русскихъ рубашкахъ, съ цвѣтною оторочкою почти до пояса. Женщины (напр. дочери Лота) одѣты такъ, какъ обыкновенно одѣвается въ нашей иконописи Богородица. Внизу хитонъ одного цвѣта, а сверху гиматіонъ, или широкій покровъ, другаго цвѣта. Онъ покрываетъ голову съ волосами и спускается сзади, а спереди, драпируясь на рукахъ, приподнимается посреди, будто священническая риза. Отлично писаны Ангелы; въ голубовато-бѣломъ платьѣ и съ такими-же крыльями, что̀ предаетъ имъ необыкновенную воздушность, когда они между людьми, и гармонически сливаетъ ихъ фигуры съ небесною лазурью, когда они парятъ по небу. По голубоватому одѣянію идутъ полосы обыкновенно желтыя, т. е. золотыя. Волоса на головѣ убраны широкими прядями, будто у античнаго Аполлона, и завязаны *тороками*. На ногахъ сандаліи.

2) *Иліада*, въ Амброзіанской Библіотекѣ, въ Миланѣ, того же времени. Эта и слѣдующая за ней рукопись съ миніатюрами не церковнаго и даже не христіанскаго содержанія, помѣщаются въ перечнѣ по сродству древне-христіанскаго искусства съ языческимъ не только по техникѣ, но и по нѣкоторымъ сюжетамъ, и особенно по аксессуарамъ, или околичностямъ[1]). Такъ на миніатюрахъ Иліады, какъ на древне-христіанскихъ мозаикахъ, и какъ потомъ въ нашей иконописи — надъ фигурами помѣщаются подписи, означающія не только имя лица, но и что оно дѣлаетъ. Греческіе боги иногда изображаются въ сіяніи, — въ зеленомъ, синемъ, розовомъ. Зевсъ является

1) Въ томъ же отношеніи заслуживаетъ вниманія и латинская рукопись *Виргилія* съ миніатюрами IV или V в. въ Ватиканской библіотекѣ.

иногда въ облакахъ въ медальёнѣ по грудь (№ 47), какъ изображается Спаситель въ мозаиказъ и въ Византійскихъ миніатюрахъ. Для олицетвореній: *ночь* въ видѣ женщины, по поясъ (такъ же, какъ напр. въ Парижской Псалтыри IX—X в.), широко драпированной въ темнозеленый покровъ, закутывающій ей голову, и съ сѣрыми крыльями (№№ 34 и 35). Рѣка Скамандръ, какъ Іорданъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ, въ видѣ старика, который или стоя льетъ изъ урны воду, струящуюся между кустарникомъ (№ 52), или сидитъ на горѣ и тоже льетъ изъ урны воду (№ 53).

3) *Діоскорида* сочиненіе о врачебномъ искусствѣ, написанное въ 1-мъ вѣкѣ по Р. Х., Императорской библіотекѣ въ Вѣнѣ VI в. Сверхъ множества рисунковъ растеній и животныхъ, предлагаетъ портреты нѣкоторыхъ лицъ, современныхъ написанію рукописи, а также любопытную сцену, какъ авторъ и живописецъ изготовляютъ эту рукопись, о чемъ подробнѣе будетъ сказано въ слѣдующей главѣ. Для олицетвореній въ миѳологическихъ формахъ заслуживаетъ вниманіе изображеніе Амфитриты, на морѣ около морскаго произведенія quercus marina. Она сидитъ, по поясъ нагая, въ браслетахъ около кистей рукъ и въ серьгахъ; волосы и глаза голубые, на лѣвомъ плечѣ держитъ весло, какъ обычное олицетвореніе моря въ церковныхъ миніатюрахъ, не только Византійскихъ, но и Русскихъ. Эта рукопись Византійскаго происхожденія служитъ неопровержимымъ доказательствомъ свѣжести античныхъ преданій и классическаго изящества въ искусствѣ Византійскомъ VI в. Въ послѣдствіи она находилась въ рукахъ Арабовъ и Евреевъ, что̀ видно изъ позднѣйшихъ арабскихъ и еврейскихъ подписей около рисунковъ растеній.

4) *Пророки*, въ Публичной библіотекѣ въ Туринѣ, на друхъ листахъ по шести фигуръ, по грудь въ медальонахъ, VI в. Съ портретностью античнаго искусства эти лица соединяютъ въ себѣ строгость и идеальность Византійскихъ типовъ лучшей эпохи, почему и могутъ быть рекомендованы въ образецъ нашимъ иконописцамъ. Иные изъ Пророковъ юные, безъ бороды, каковы: Аввакумъ, Аггей, Захарія, другіе съ бородами, напр. Іона съ сѣдою бородою, лысый; Іоиль съ черною бородою, благословляетъ именословно, а Михей — благословляетъ сложеніемъ перстовъ, принятымъ у нашихъ старообрядцевъ. Иные изъ Пророковъ съ длинными волосами, другіе— съ короткими.

5) *Іисусъ Навинъ* въ Ватиканской библіотекѣ хотя и VII или даже VIII в., но миніатюры этой рукописи, смѣлыя и натуральныя въ рисункѣ и колоритѣ, очевидно, скопированы съ значительно древнѣйшаго оригинала; впрочемъ, важны для исторіи христіанскаго искусства и потому, что во всей свѣжести удерживаютъ художественное преданіе даже въ VII или VIII в.

Война — господствующій сюжетъ. Кони и всадники писаны въ натуральныхъ движеньяхъ. Города, горы, рѣки, изображаются въ олицетворенномъ видѣ античныхъ божествъ, иногда писанныхъ съ сіяніемъ вокругъ головы.

6) Между греческими рукописями слѣдуетъ здѣсь помѣстить одну писанную на сирійскомъ языкѣ, какъ потому что она въ исторіи иконописнаго преданія опредѣляетъ эпоху происхожденія нѣкоторыхъ Евангельскихъ изображеній, такъ и потому что ея миніатюры особенно отличаются восточнымъ характеромъ Византійскаго стиля. Это *Сирійское Евангеліе* въ Лаврентіанской библіотекѣ во Флоренціи, конца VI в. Въ миніатюрахъ изображенъ цѣлый циклъ Евангельскихъ событій отъ Рождества Іисуса Христа и до Его Страстей и Распятія, и потомъ Воскресеніе Господне и Сошествіе Св. Духа. Связь Новаго Завѣта съ Ветхимъ выражена тѣмъ, что Евангельскія событія писаны подъ изображеньями Пророковъ. Напримѣръ, налѣво отъ зрителя сидитъ Царь Соломонъ, съ маленькою бородою, на тронѣ; направо Давидъ, юная безбородая фигура, съ лирою. Подъ Давидомъ Рождество Господне, подъ Соломономъ — Крещеніе, въ которомъ отъ десницы Бога Отца на Христа, стоящаго по поясъ въ водѣ, спускается Духъ Святый въ видѣ голубя, головою внизъ. Подъ Крещеніемъ, Иродъ, сидя на тронѣ, повелѣваетъ избить младенцевъ, а подъ Рождествомъ — самое избіеніе ихъ. — Или, направо Іона спитъ подъ смоковницею, но уже одѣтый, а не голый, какъ въ катакомбахъ и на саркофагахъ. Налѣво Пророкъ Михей. Подъ Іоною Христосъ изцѣляетъ кровоточивую жену; подъ Михеемъ — стоитъ Самарянына у колодца, по другую сторону котораго сидитъ Христосъ. Эта рукопись, относясь ко времени богословскихъ состязаній о томъ, могъ ли Іисусъ Христосъ, какъ Богъ, пострадать плотію и умереть, какъ человѣкъ, — выражаетъ идеи, сдѣлавшіяся послѣ Константинопольскаго Собора 553 г. господствующими въ православныхъ догматахъ. Потому-то особенно и важны въ ней миніатюры изображающія Страсти и Распятіе Іисуса Христа, и слѣдующія за тѣмъ событія. На миніатюрѣ — между звѣрями по обѣ стороны изображено по пѣтуху. Направо Іуда — юношеская фигура — цѣлуетъ Іисуса Христа въ руку, котораго сзади уже схватываютъ двое воиновъ. Налѣво — Іуда, въ сѣромъ хитонѣ — виситъ на суку: фигура, отлично нарисованная. Подъ Іудою сосудъ въ видѣ рога, съ его внутренностями, которыя клюетъ воронъ. Подъ сценою цѣлованія Іудина изображенъ цвѣтокъ. — Христосъ, распятый на крестѣ между двумя разбойниками, одѣтъ въ хитонъ, безъ рукавовъ (colobium) — костюмъ, принятый въ древнѣйшихъ Византійскихъ миніатюрахъ. Христосъ еще съ открытыми глазами, безъ короны и безъ терноваго вѣнца на головѣ, изображенъ въ тотъ моментъ, когда одинъ воинъ пронзаетъ ему бокъ, а другой подноситъ ему губку съ

оцтомъ; внизу трое воиновъ мечутъ жребій объ одеждѣ Господней. Всѣ три креста, и Спасителевъ и обоихъ разбойниковъ — четвероконечные. По сторонамъ плачущія жены и ученики. Въ изображеніи Вознесенія по сторонамъ Богородицы по Ангелу, какъ принято въ Русской иконописи. Въ Сошествіи Св. Духа Апостолы изображены стоящими, посреди ихъ Богородица. — Христосъ и Апостолы писаны съ короткими волосами. Христосъ съ бородою, а многіе изъ Апостоловъ безбородые; каковы Іоаннъ, Филиппъ, Матѳей, Симонъ. Замѣчателенъ типъ Андрея, съ маленькою бородою и съ растрепанными волосами, съ чѣмъ вполнѣ согласуется нашъ подлинникъ, въ которомъ подъ 30 Ноября Апостолъ Андрей, между прочимъ характеризуется слѣдующею подробностью: «власы растрепались».

7) *Григорій Богословъ*, въ Амброзіанской библіотекѣ въ Миланѣ, VIII — IX в., въ двухъ переплетахъ (№№ 49 и 50). Миніатюры писаны по полямъ, съ боку, вверху и внизу страницъ; но, къ несчастію, до половины ихъ вырѣзано; впрочемъ и то, что̀ осталось, надобно признать драгоцѣнностью для исторіи образованія и установленія Византійскихъ типовъ, въ изображеніи которыхъ миніатюристъ наблюдалъ единство принятой имъ теоріи, такъ что одно и тоже лицо, встрѣчающееся въ миніатюрахъ много разъ, онъ писалъ одинаково. А именно: *Адамъ* — сѣдой, съ длинными по плечамъ волосами и съ длинною бородою. *Моисей* — сѣдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою округлою бородою. *Ааронъ* — сѣдой, съ длинными волосами, борода длиннѣе Моисеевой, клиномъ, въ первосвященническомъ одѣяніи. *Соломонъ* и *Давидъ* — подобіемъ сходны, оба въ царскомъ одѣяніи и въ коронахъ, оба черноволосые, съ волосами, спускающимися до ушей и съ короткою бородою. *Іоаннъ Предтеча* — съ длинными черными волосами по плечамъ, сверху взъерошены, и съ длинною черною бородою. У *Іисуса Христа* — каштановаго цвѣта длинные по плечамъ волосы и короткая борода. *Ап. Петръ* — сѣдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою бородою, плѣшивъ. *Ап. Павелъ* — съ короткими черными волосами и съ длинною черною бородою. *Іоаннъ Евангелистъ* — безбородый юноша съ короткими волосами. *Ев. Лука* — съ короткою черною бородою и съ короткими черными волосами. *Ев. Маркъ* — подобіемъ какъ Лука, только будто его моложе. *Ѳома* и *Іуда* — безбородые. *Ап. Андрей* — сѣдой, волосы на головѣ средней величины, висятъ клоками въ разныя стороны и взъерошены (какъ въ Сирійскомъ Евангеліи), и съ сѣдою длинною бородою. *Отцы Церкви* нѣсколько напоминаютъ типы мозаикъ Софіи Цареградской. *Василій Великій* — съ черными волосами и черною бородою; *Григорій Богословъ* и *Іоаннъ Златоустъ* — сѣдые: всѣ трое съ длинными бородами и короткими волосами. — Хотя эта рукопись была писана, когда уже

значительно установились иконописныя подобія, однако въ ней сохранились еще и свѣжіе слѣды античнаго преданія, что̀ можно видѣть въ миніатюрѣ, изображающей языческихъ поэтовъ Орфея и Гомера: Орфей въ фригійской шапкѣ, играетъ на киѳарѣ, безъ бороды; около него Гомеръ, тоже безъ бороды, протянулъ къ Орфею руку; у обоихъ длинные черные волосы. Въ техникѣ виденъ уже упадокъ, сравнительно съ ранними миніатюрами; очерки фигуръ наведены уже чернилами, а не писаны широко, мѣстными красками, какъ въ древнѣйшей христіанской живописи. Всѣ священныя фигуры писаны въ золотыхъ одеждахъ, что̀ должно означать велелѣпіе святости, потому что прочія, несвященныя лица, писаны въ одеждахъ цвѣтныхъ, какъ напримѣръ, трое избивающихъ Архидіакона Стефана. Но Орфей и Гомеръ— въ золотыхъ ризахъ.

8) *Евангеліе* въ Публичной библіотекѣ въ Петербургѣ, не позднѣе IX в. Рисунки представляютъ неровность въ смѣшеніи остатковъ изящнаго стиля съ позднѣйшими признаками упадка. Для иконописнаго преданія важны: Бракъ въ Канѣ Галилейской; Умовеніе ногъ; Тайная Вечеря съ *возлежащими* Апостолами, а не сидящими, какъ стали изображать ихъ въ послѣдствіи. Іосифъ и Никодимъ несутъ Христа погребать во гробѣ, *спеленутаго*, согласно съ изображеніемъ этого событія въ Лобковской Псалтыри. Воскресеніе — въ видѣ сошествія во Адъ: Христосъ стоитъ на Адѣ, олицетворенномъ по обычаю древняго искусства. Сошествіе Св. Духа писано согласно съ изображеніемъ въ слѣдующей за симъ рукописи Григорія Богослова (только безъ Евангелія и престола вверху).

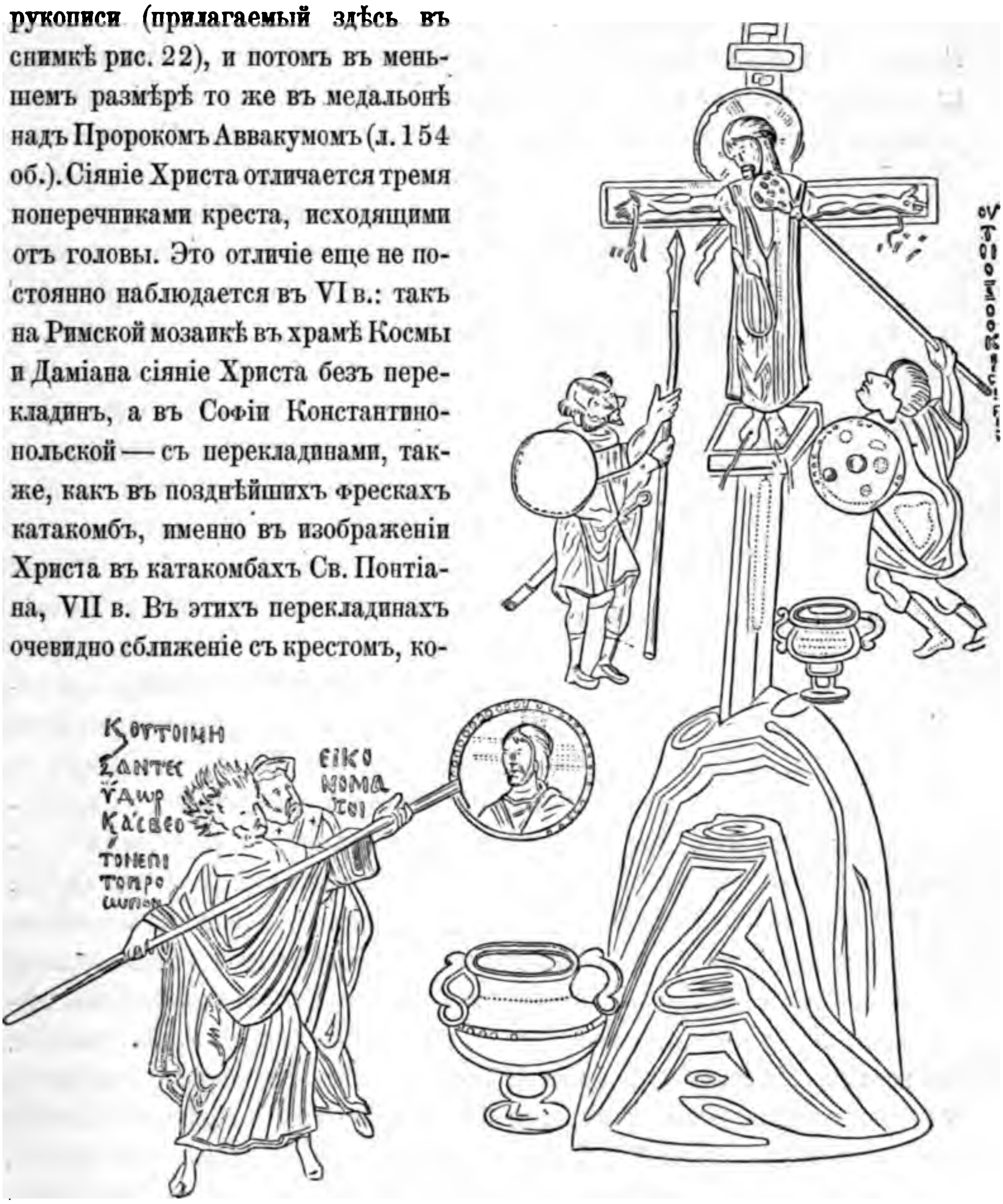
9) *Григорій Богословъ*, въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ, IX в. Миніатюры писаны широкою кистью, очерки дѣланы красками, колоритъ цвѣтущій. Нѣкоторые рисунки замѣчательны по изяществу лучшаго стиля ранней эпохи, другіе свидѣтельствуютъ о паденіи изящнаго вкуса; даже часто въ одной и той же миніатюрѣ иныя фигуры красоты античной, въ стилѣ самомъ изящномъ, другія фигуры — неуклюжи и невѣрны въ рисункѣ, какъ въ русской иконописи. Многочисленныя миніатюры этой знаменитой рукописи предлагаютъ во многомъ отличные образцы для русской иконописи, въ изображеніяхъ какъ Ветхаго такъ и Новаго Завѣта, въ типахъ лицъ Ветхозавѣтныхъ, Апостоловъ, Отцовъ Церкви, царя Константина на конѣ и съ видѣніемъ четвероконечнаго креста и проч. — Іона, бросаемый въ море и извергаемый китомъ, уже въ одѣяніи, а не нагой, какъ въ древнехристіанскомъ искусствѣ. Сампсонъ — безбородый юноша, три отрока въ пещи и Пророкъ Даніилъ въ одинаковыхъ персидскихъ костюмахъ; воскресающій Лазарь спеленутъ, стоитъ въ дверяхъ гроба, какъ въ древнихъ саркофагахъ. Для сравненія съ русской иконописью беру въ примѣръ Соше-

ствіе Св. Духа, которое, въ миніатюрѣ изображено такъ: Апостолы возсѣдаютъ полукругомъ, въ центрѣ котораго выемка въ видѣ арки, служащая для нихъ подножіемъ. Надъ Апостолами выведена тоже арка съ полусводомъ; въ верхней части свода на престолѣ лежитъ Евангеліе, отъ котораго идутъ огненные языки, потомъ продолжаемые голубоватыми лучами; и уже не языки, а эти-то лучи сходятъ на Апостоловъ. По сторонамъ нижней арки изображены толпы народа. Этотъ переводъ, въ общемъ архитектоническомъ очеркѣ согласный съ принятымъ русскою иконописью, отличается отъ послѣдняго тѣмъ, что у насъ, вмѣсто толпы народу, въ самой аркѣ, что̀ внизу—писанъ *Міръ* въ видѣ царственнаго старца. Изъ миѳологическихъ преданій въ этой рукописи для примѣра можно указать, при переходѣ Израильтянъ черезъ Чермное море, па изображеніе моря въ видѣ обнаженной женщины, по чресло погруженной въ воду, съ весломъ на плечѣ.

10) *Псалтырь,* въ библіотекѣ г. Лобкова, въ Москвѣ, IX в. Эта рукопись по важному значенію украшающихъ ее миніатюръ, какъ въ художественномъ, такъ и въ археологическомъ и церковномъ отношеніи, едва ли не самая замѣчательная изъ всѣхъ, находящихся въ нашемъ отечествѣ. Подробное описаніе ея[1]) помѣщено въ этомъ же Сборникѣ; здѣсь же предлагается только нѣсколько замѣчаній, опредѣляющихъ ея значеніе въ исторіи иконописнаго преданія. Относясь ко времени Византійскаго искусства, очищеннаго преніями съ иконоборцами, Лобковская рукопись содержитъ въ себѣ даже изображенія самыхъ иконоборцевъ, посягающихъ на иконы, и лжепатріарха Іоанна, низложеннаго въ 842 г., попираемаго Св. Никифоромъ Патріархомъ Константинопольскимъ (л. 51 обор.), который какъ защитникъ иконопочитанія, держитъ въ рукѣ икону Спасителя въ медальонѣ, а иконоборцы безчинствуютъ въ присутствіи сидящаго на престолѣ царя Льва Армянина: одинъ пронзаетъ копьемъ икону Спасителя, въ медальонѣ же, другой помазываетъ ее варомъ изъ купели, стоящей подлѣ (л. 23 об.). Сближеніе жидовствующихъ иконоборцевъ съ Евреями распявшими Христа, и самого иконоборства со страстями Господними изображено при Пс. 68, 22: «и даша въ снѣдь мою желчь, и въ жажду мою напоиша мя отца»: въ верху, на полѣ страницы — Христосъ распятъ на крестѣ, безъ разбойниковъ. (рис. 21). Одинъ воинъ уже пронзилъ его въ бокъ копьемъ, другой подноситъ ему оцетъ; а внизу той же страницы сцена изъ иконоборства: распятому Спасителю соотвѣтствуетъ Его икона въ медальонѣ, прободаемая копьемъ; подъ иконою чаша съ варомъ соотвѣтствуетъ оцту верхняго изображенія (л. 67). — Христосъ постоянно изображается въ типѣ, установившемся въ

1) См. статью покойнаго В. М. Ундольскаго.

періодъ мозаическій. Икона изображается въ древнѣйшей формѣ медальона или щита временъ древнихъ саркофаговъ, и, какъ исключеніе, въ видѣ четвероугольной доски. Какъ остатокъ древнѣйшаго періода, надобно почесть юный, безбородый типъ Христа въ медальонѣ на оборотѣ 1-го л. рукописи (прилагаемый здѣсь въ снимкѣ рис. 22), и потомъ въ меньшемъ размѣрѣ то же въ медальонѣ надъ Пророкомъ Аввакумомъ (л. 154 об.). Сіяніе Христа отличается тремя поперечниками креста, исходящими отъ головы. Это отличіе еще не постоянно наблюдается въ VI в.: такъ на Римской мозаикѣ въ храмѣ Космы и Даміана сіяніе Христа безъ перекладинъ, а въ Софіи Константинопольской — съ перекладинами, также, какъ въ позднѣйшихъ фрескахъ катакомбъ, именно въ изображеніи Христа въ катакомбахъ Св. Понтіана, VII в. Въ этихъ перекладинахъ очевидно сближеніе съ крестомъ, ко-



21. Миніатюра Лобковской (нынѣ Хлудовской) Псалтыри на л. 67 къ пс. 68, 22.

торое объясняется самою исторіею этого послѣдняго. Мы уже знаемъ, что первоначально распятія не изображали, а вмѣсто того ставился простой

крестъ; потомъ на самомъ верху крестнаго столба ставилась икона Спасителя въ медальонѣ, какъ напр. на римской мозаикѣ въ храмѣ Св. Стефана (Rotondo) VII в.; потомъ, а можетъ быть, и одновременно съ этимъ, ставили медальонъ съ иконою Спасителя въ центрѣ самого перекрестія креста, которое, такимъ образомъ, соотвѣтствуетъ сказаннымъ перекладинамъ сіянія. Въ Лобковской рукописи именно всегда и изображается крестъ, съ медальономъ на перекрестіи, какъ предметъ поклоненія (л. 4, л. 86), въ отличіе отъ настоящаго распятія, какъ событія историческаго, въ которомъ Христосъ является распятъ иногда одинъ, иногда между двумя разбойниками, обыкновенно въ длинномъ синемъ хитонѣ, безъ рукавовъ (какъ въ Сирійскомъ Евангеліи), напр. на л. 45 обор., и какъ исключеніе, обнаженъ до пояса, а отъ пояса до колѣнъ препоясанъ пурпурною тканью (л. 72).—Между установившимися Византійскими типами встрѣчаются и раннія, какъ остатокъ древняго стиля. Напримѣръ: *Моисей* вмѣстѣ съ Аарономъ: оба старческіе типы (л. 98 об.), и Моисей, извлекающій жезломъ изъ скалы воду, или переходящій черезъ Чермное море — юная безбородая фигура катакомбнаго стиля (л. 76, л. 148 об.). Двоякій типъ Пророка *Давида*, какъ царя, съ бородою, въ царской пурпуровой мантіи сверхъ бѣлой туники и въ низенькой коронѣ (л. 12), или въ пурпуровой далматикѣ, подпоясанной золотомъ (л. 55 об.), и какъ юнаго, безбородаго пастуха и псалмопѣвца (л. 24. л. 147 об.),—объясняется двоякимъ характеромъ этого лица; но во всякомъ случаѣ послѣдній типъ есть очевидное воспроизведеніе древнѣйшаго образца въ античномъ стилѣ. Въ символическихъ фигурахъ и олицетвореньяхъ очевидно вліяніе раннихъ источниковъ христіанскаго искусства. Напримѣръ: въ восхожденіи Пророка Иліи на небо — внизу, какъ въ упомянутомъ выше барельефѣ Луврскаго саркофага, изображенъ Іорданъ въ видѣ полуобнаженнаго старца, въ синей шапкѣ съ ушами; изъ устъ льется рѣка (л. 41 об.). Какъ на Равеннской мозаикѣ въ Баптистеріи, V в., въ Крещеніи олицетворена рѣка тоже въ видѣ старца; такъ и на миніатюрѣ Лобковской Псалтыри (л. 117) при Пс. 113, 5: «что ти есть море, яко побѣгло еси, и тебе Іордане, яко возвратился еси вспять» — изображенъ Спаситель почти по шею въ водѣ, ниже на сторонѣ отвернулась обнаженная фигура старца —

22. Изъ Хлудовской Псалтыри.

это Іорданъ, а въ самомъ низу стоятъ два бронзовыя идола зеленоватаго цвѣта. Какъ въ Вѣнской рукописи Діоскорида VI в. море изображено въ миѳологическомъ образѣ Амфитриты; такъ и въ Лобковской Псалтыри при Пс. 88, 10: «ты владычествуеши державою морскою, возмущеніе же волнъ его ты укрощаеши» — изображенъ Христосъ въ ладьѣ съ учениками во время бури, а внизу женщина, съ распростертыми руками: это *море*, какъ значится въ надписи: *θάλασσα*; на сторонѣ же стоитъ въ водѣ по щиколки безбородый юноша, въ правой рукѣ держитъ трубу на плечѣ, а лѣвою закрываетъ ротъ: это *вѣтеръ*, какъ значится въ подписи: ὁ ἄνεμος. Обѣ фигуры въ розовомъ одѣяніи и въ такихъ же шапочкахъ (л. 88). Кромѣ того, еще нѣсколько разъ встрѣчается въ этой рукописи олицетвореніе вѣтровъ и водъ; изъ отвлеченныхъ понятій — олицетвореніе милостыни, въ царскомъ одѣяніи (л. 35). Но особенно важно для исторіи искусства олицетвореніе *Ада* въ античныхъ формахъ, только уже не бога Аида, или Гадеса, а толстаго и мясистаго Силена, обнаженнаго, лысаго старика, съ коротенькою бородою, какъ (рис. 23) онъ, напр., сидя, съ какимъ-то звѣрскимъ сластолюбіемъ хватаетъ руками одну изъ грѣшныхъ душъ, изображенныхъ въ видѣ обнаженныхъ дѣтскихъ фигурокъ, при Пс. 9, 18: «да возвратятся грѣшницы во адъ, вси языцы забывающіе Бога» (л. 8 об.). Адъ въ видѣ того же античнаго типа упитаннаго Силена, изображенъ въ Сошествіи во адъ, которымъ означается въ восточной иконописи воскресеніе Господне (л. 63). Этотъ Силенъ представленъ поверженнымъ стремглавъ, ногами вверхъ; на его препоясанномъ чревѣ, въ золотомъ ореолѣ, Іисусъ Христосъ правою рукою беретъ Адама, сѣдаго старика, въ бѣломъ одѣяніи; позади Евва, молодая румяная женщина, въ красномъ одѣяніи. Средневѣковой символъ, въ видѣ баснословнаго звѣря *единорога*, котораго, по ученію Физіологовъ, или Бестіаріевъ, будто бы укрощаетъ только непорочная дѣва — символъ Богородицы, — изображенъ при Пс. 91, 11: «вознесется яко единорога рогъ мой»: сидитъ дѣвица въ синемъ одѣяніи,

23. Изъ Хлудовской Псалтыри.

съ распущенными волосами; къ ней подбѣжалъ единорогъ и сталъ ей одною лапою на колѣни (л. 93 об.). — Указавши на слѣды древнихъ источниковъ Лобковской рукописи, теперь слѣдуетъ упомянуть, что миніатюры ея, за немногими измѣненіями, одной редакціи съ миніатюрами греческой же Псалтыри, въ Барберинской библіотекѣ въ Римѣ, IX—X в.[1]). Въ обѣихъ рукописяхъ тѣже изображенья Патріарха Никифора и иконоборцевъ: что̀ указываетъ на общее ихъ происхожденіе въ слѣдствіе побѣды православія надъ иконоборствомъ; тѣ же изображенія погребенія Христа, котораго спеленутымъ несутъ въ дверь гроба Іосифъ и Никодимъ (л. 87); тотъ же Адъ въ видѣ Силена, тотъ же Ап. Петръ съ пѣтухомъ, приводящимъ его въ ужасъ своимъ пѣніемъ (л. 38 об.); тѣже дьяволы, уловляющіе грѣшниковъ тенетами (л. 140); тѣже лукавые люди съ песьими головами (л. 19 об.), окружившіе Христа, при Пс. 21, 17: «обыдоша мя, яко пси мнози»; тѣже Антиподы (л. 103), и многія другія подробности, свидѣтельствующія объ общемъ происхожденіи обѣихъ рукописей. — Наконецъ, для скрѣпленія русскаго иконописнаго преданія указаніемъ на древнѣйшій источникъ, заслуживаетъ вниманія замѣчательное сходство миніатюръ въ Русскихъ Псалтыряхъ отъ XV до XVII в., съ обоими этими греческими памятниками; какъ это можно видѣть изъ сличенія миніатюръ въ Углицкой Псалтыри 1485 г. (въ Петербургской публичной библіотекѣ, № 210) и въ Годуновской 1600 г. (въ Академич. библ. въ Троицкой Лаврѣ) съ слѣдующими миніатюрами Лобковской рукописи: упомянутое изображеніе Христа между лукавыми съ песьими головами (л. 19); грѣшники съ рогами (л. 74); при Пс. 72, 9: «языкъ ихъ преиде по земли» — грѣшники съ длинными, почти до земли, языками и въ маскахъ; олицетвореніе рѣкъ въ видѣ двухъ человѣческихъ фигуръ, отъ которыхъ идутъ потоки (л. 75 об.); солнце въ видѣ античнаго божества на колесницѣ (48 об.); икона Знаменія Богородицы въ медальонѣ на горѣ, при Пс. 67, 16 «гора Божія, гора тучная» (л. 64). Это сличеніе съ позднѣйшими русскими миніатюрами, свидѣтельствующее объ историческомъ преемствѣ русскаго иконописнаго преданія, можно бы расплодить множествомъ примѣровъ; но въ заключеніе приведу еще одинъ, касающійся очень важнаго въ исторіи нашей иконописи перевода: это символическое изображеніе Тайной Вечери подъ видомъ Таинства Евхаристіи, совершаемаго самимъ Христомъ. Такъ изображается этотъ сюжетъ въ древнихъ Кіевскихъ мозаикахъ XI и XII в.; такъ же въ Углицкой Псалтыри 1485 г., какъ и въ позднѣйшей русской иконописи. Лобков-

---

1) По указаніямъ членовъ Общества Древне-Русскаго Искусства, гг. Севастьянова и Виноградскаго.

ская Псалтырь одною изъ своихъ миніатюръ (л. 115) свидѣтельствуетъ намъ, что этотъ переводъ ведетъ свое начало отъ IX в., а можетъ быть и ранѣе, отъ древнѣйшаго источника, изъ котораго этотъ переводъ былъ заимствованъ въ греческую Псалтырь IX в.

11) *Псалтырь,* въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ, IX—X в. съ изображеньями ветхозавѣтными, и преимущественно изъ дѣяній Царя Давида. Миніатюры особенно замѣчательны по изяществу ранняго стиля и по символикѣ и олицетвореньямъ. *Ночь* представляется въ видѣ Діаны; *Мелодія,* облокотившаяся на плечо юнаго Давида, играющаго на гусляхъ — прекрасная дѣвица въ видѣ античной музы; *Чермное море* въ видѣ обнаженной Амфитриты съ весломъ на плечѣ. Олицетворенія эти такъ сильно распространены, что иногда занимаютъ въ миніатюрѣ больше мѣста, нежели лица историческія, означая то принадлежности ландшафта, въ олицетвореніи горы, пустыни и т. п., то расположеніе духа, напр. въ олицетвореніи молитвы, раскаянія, то вообще отвлеченныя понятія и идеи, напр. въ олицетвореніи силы, премудрости, пророчества. Для примѣра укажу на слѣдующія миніатюры: Давидъ, прекрасная юношеская фигура съ благороднымъ, идеально настроеннымъ выраженіемъ лица, играетъ на арфѣ. Онъ сидитъ. Одѣтъ въ бѣлое короткое одѣяніе (penula) и въ пурпуровой хламидѣ. На ногахъ сапоги. Рядомъ съ нимъ, граціозно опершись на его плечо, сидитъ красивая женщина съ обнаженными руками и грудью. Это, какъ гласитъ греческая надпись — *Мелодія.* Другая, столько жъ красивая женская фигура, выглядываетъ изъ-за памятника, но безъ надписи, вѣроятно, *Поэзія.* Кругомъ стадо овецъ и козъ. Въ ногахъ у Давида сидитъ черная собака на заднихъ лапахъ. Внизу прислонившись сидитъ въ довольно наивномъ положеніи мужская фигура, едва прикрытая зеленымъ одѣяніемъ, съ вѣтвію въ рукѣ. По надписи — это *Гора Виѳлеемъ.* — Еще миніатюра: юный Давидъ, въ такомъ же костюмѣ, съ палицею въ рукахъ стремительно поражаетъ ди-

24. Царь Давидъ.
(Миніатюра изъ Парижск. Псалтыри IX вѣка.)

кихъ звѣрей. Ему помогаетъ античная женская фигура, по надписи — это *Сила*. Другая фигура, высовываясь изъ расщелины скалы, движеніемъ руки выражаетъ изумленіе, вѣроятно, божество *Горы*. Въ лобковской миніатюрѣ, снимокъ съ которой приложенъ въ слѣдующей главѣ, — сюжеты обѣихъ парижскихъ миніатюръ, соединены въ одной картинѣ, и олицетворенія опущены.—Еще примѣръ: миніатюра въ два ряда: въ верхнемъ посреди— Моисей, изящно драпированная юношеская фигура — выводитъ Израильтянъ изъ земли Египетской, означенной зданіями на задяемъ планѣ. Надъ зданіями паритъ въ воздухѣ, только по поясъ намѣченная синею краскою, Діана — съ развивающимся вокругъ головы покрываломъ. Это по надписи — *Ночь*, потому, что бѣгство совершается ночью. Подъ этою богинею на землѣ сидитъ женская фигура, обращающаяся къ небу: по надписи — *Пустыня*, потому что Израильтяне бѣгутъ въ пустыню. Въ нижнемъ ряду Фараонъ съ войскомъ тонутъ въ морѣ. Энергическая фигура, воспоминаніе древняго Тритона, стремительно хватаетъ Фараона за волосы: это по надписи — *Бездна*. Внизу олицетвореніе Чермнаго моря въ видѣ обнаженной Амфитриты съ весломъ на плечѣ. — Еще: Пророкъ Исаія молится, стоя между двухъ фигуръ: одна женская въ видѣ Діаны — это *Ночь*, другая — маленькій мальчикъ съ факеломъ — это звѣзда *Денница*. Давидъ, съ бородою, въ царскомъ одѣяніи стоитъ тоже между двухъ фигуръ: обѣ — красивыя женщины: это *Премудрость* и *Пророчество*. Обѣ эти миніатюры см. въ приложенныхъ здѣсь снимкахъ. Нѣкоторыя олицетворенія въ сіяніи, каковы: Молитва, Премудрость, Пророчество, Ночь; другія безъ сіянія, напримѣръ: Море, Пустыня, Бездна. — Для исторіи этой рукописи необходимо замѣтить, что миніатюры ея повторяются въ другихъ современныхъ рукописяхъ, какъ напр. Исаія съ Ночью и Зарею въ Ватиканскомъ кодексѣ Пророка Исаія IX—X в. (рис. 25). Олицетворенія Моря и Пустыни встрѣчаются въ позднѣйшихъ русскихъ рукописяхъ Апокалипсиса; что же касается до Премудрости, стоящей по одну сторону царя Давида, то этотъ сюжетъ въ нашей иконописи получилъ особенное развитіе въ самостоятельной иконѣ, извѣстной подъ именемъ Софіи-Премудрости.

12) *Косма Индикопловъ*, по рукописямъ Ватиканской X в. и Лаврентіанской, во Флоренціи, столѣтіемъ позднѣе. Миніатюры идутъ отъ одного древнѣйшаго источника, что явствуетъ столько же изъ античной красоты многихъ фигуръ, напр. Адама и Еввы, Авеля, сколько и изъ остатковъ ранней символики. Такъ въ Ватиканской рукописи, восхожденіе Иліи Пророка на небо, съ олицетвореніемъ Іордана, изображено согласно съ вышеупомянутымъ рельефомъ Луврскаго саркофага. Въ рукописи Лаврентіанской замѣчательно олицетвореніе *Смерти*, въ миніатюрѣ слѣдующаго содер-

жанія: стоитъ Енохъ, молодая фигура, съ короткими черными волосами и короткою черною бородою. Около, на синей каменной скамьѣ сидитъ зеленоватая фигура, вся въ одинъ цвѣтъ свѣтло-тѣнью писанная, будто бронзовая статуя; она обнажена, только препоясана темнозеленою драпировкою. Это *Смерть*, какъ значится въ греческой подписи; она отвратила свое лицо отъ Еноха и протягиваетъ правую руку въ противоположную отъ него сторону. Для русскаго иконописнаго преданія Лаврентіанская рукопись имѣетъ особенное значеніе потому, что, содержа въ себѣ явные слѣды древне-христіанскаго искусства, предлагаетъ нѣсколько переводовъ, усвоенныхъ русскими миніатюрами рукописнаго Индикоплова 1542 г., въ Макарьевской Четіи-Минеи, и въ Синод. библ. Такъ напримѣръ, въ Лаврентіанской рукописи въ томъ же самомъ видѣ писаны, только несравненно изящнѣе: *Ааронъ*, съ кадиломъ— изображенъ дважды, въ профиль и съ лица, въ іерейскомъ облаченіи, съ логіономъ на груди, украшеннымъ драгоцѣнными камнями (л. 130). *Солнце* — въ красномъ кругу, красная же фигура по грудь, на головѣ корона; внизъ отъ круга идутъ красные же лучи (л. 189). Изображеніе трехъ міровъ: *Небеснаго, Земнаго, Подземнаго* (οὐράνια, ἐπιγεια, καταχθόνια (л. 228 об.) — превосходнѣйшій оригиналъ уже испорченной русской копіи въ нашей рукописи 1542 г.

25. Пророкъ Исаія.
(Миніатюра изъ Парижск. Псалтыри IX-X вѣка.

13) Миніатюры рукописей изъ монастырей *Аѳонской Горы*, въ фотографическихъ снимкахъ г. Севастьянова, въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ, и въ Петербургѣ въ Христіанскомъ Музеѣ при Академіи художествъ. Замѣчательнѣйшія изъ нихъ по древности и изяществу: Псалтырь IX—X в. изъ монастыря Пандократора (№ 20), Евангеліе изъ Иверскаго монастыря X—XI в. (№ 57), Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о Рождествѣ Христовѣ, XI в., изъ монастыря Есфигмена (№ 77), Библія изъ монастыря Ватопеда (№ 1), хотя уже и XII в., но рисунки сняты, очевидно, съ древнѣйшихъ оригиналовъ, и мн. друг. Объ этихъ рукописяхъ

будутъ особыя изслѣдованія въ изданіяхъ Общества Древне-Русскаго Искусства. Здѣсь же слѣдуетъ замѣтить только, что всѣ онѣ отличаются тѣмъ же свойствомъ, какъ и разсмотрѣнныя выше рукописи, и столько же важны, какъ въ отношеніи античнаго изящества и символики, такъ и по типамъ и сюжетамъ, представляющимъ образцы для русской иконописи. Для примѣра укажу только на двѣ изъ этихъ рукописей, на Псалтирь XI—X в. и на Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина XI в. Псалтырь Пантократора, отличаясь своею редакціею отъ Лобковской и Барберинской, представляетъ впрочемъ нѣкоторыя миніатюры очевидно одного, общаго съ ними происхожденія, и сверхъ того, въ болѣе изящномъ видѣ, ближайшемъ къ раннему оригиналу, отъ котораго пошли рисунки рукописныхъ Псалтырей. Такъ въ Псалтыри Пандократора на поляхъ, при Пс. 37 и 38, гдѣ говорится о раскаяніи и смиренной преданности, изображенъ Апостолъ Петръ, въ ужасѣ спасающійся отъ краснаго пѣтуха, который, будто обличая его, надменно кричитъ ему въ слѣдъ. Сцена въ высшей степени драматическая и наивная, и тѣмъ болѣе, что обѣ эти фигуры, за недостаткомъ перспективы и правильныхъ размѣровъ, кажутся одинаковой величины; и потому тѣмъ сильнѣе поражаетъ ужасомъ гордая птица глубоко потрясеннаго раскаяніемъ, котораго мелкая фигура вызываетъ столько же состраданіе, сколько и невольную улыбку. Псалтыри Лобкова и Барберини предлагаютъ слабыя копіи этого же самаго сюжета. Въ рукописи XI в. монастыря Есфигмена нѣкоторыя миніатюры, по общему впечатлѣнію, приближаются къ изящному стилю античной живописи Геркуланума и Помпеи, особенно въ тѣхъ рисункахъ, гдѣ изображены языческіе храмы въ два и три яруса съ рядами идоловъ, которые, будто бронзовые или золотые, выступаютъ рельефно на темномъ или черномъ фонѣ. Яркость и свѣжесть колорита придаетъ изящнымъ фигурамъ необыкновенную жизненность, напр. въ изображеніяхъ Рождества Христова и Бѣгства въ Египетъ. Типъ Богоматери замѣчательно прекрасенъ: въ немъ столько же природы, сколько и идеальности.

14) *Менологій* царя Василія *Македонянина*, 989—1025 г., въ Ватиканской библіотекѣ (съ Сентября по Февраль), и продолженіе его (Февраль и Мартъ), по рукописи Синодальной библ. въ Москвѣ XI в. Памятникъ этотъ, упоминаемый въ предисловіи къ русскимъ подлинникамъ, заслуживаетъ особеннаго обстоятельнаго изслѣдованія, какъ одинъ изъ ближайшихъ источниковъ русскаго иконописнаго преданія. Здѣсь же ограничимся немногими замѣчаніями. Въ отношеніи художественномъ, эти рукописи представляютъ неровность смѣшаннаго стиля, въ которомъ неуклюжесть фигуръ, сочиненныхъ въ XI в., беретъ уже перевѣсъ надъ слабѣющими воспоминаніями объ изяществѣ раннихъ временъ. Праздники, вообще сюжеты, обра-

ботанные искусствомъ древнѣйшимъ, писаны, по преданію, съ древнихъ оригиналовъ, лучше, нежели истязанія мучениковъ, вошедшія въ живопись и распространившіяся какъ разъ во время составленія этихъ рукописей, въ которыхъ они и занимаютъ большую часть миніатюръ. Относительно иконописныхъ сюжетовъ, вообще сходныхъ съ русскимъ иконописнымъ преданіемъ, я обращу здѣсь вниманіе только на отклоненіе этого послѣдняго отъ древняго Менологія. Такъ, подъ 14 Сентября, въ этомъ древнемъ памятникѣ, изображено на миніатюрѣ *Воздвиженіе Креста* не внутри храма, а снаружи на возвышенномъ крыльцѣ, сдѣланномъ на манеръ древнѣйшихъ церковныхъ каѳедръ или амвоновъ, какіе можно видѣть въ раннихъ базиликахъ Италіи, какъ напр. въ базиликѣ Св. Лаврентія въ Римѣ. Этотъ амвонъ примыкаетъ къ округленной стѣнѣ храма. На верху амвона стоитъ Святитель съ крестомъ, который уже не имѣетъ вида древа распятія: это въ родѣ креста запрестольнаго, сдѣланнаго изъ тонкой полосы съ двумя поперечниками, такъ что это крестъ шестиконечный. По сторонамъ Святителя на верху амвона по служителю, ниже на ступеняхъ, съ обѣихъ сторонъ, еще по фигурѣ. Въ русскомъ подлинникѣ этотъ праздникъ описывается такъ: «Церковь стоитъ о единомъ версѣ осмь комаръ. Святитель Сильвестръ, аки Власій, середи церкви крестъ подняль на главу. Діаконъ младъ, другой среднiй, брадою аки Косма, подъ руки держатъ Святителя, а стоятъ на амвонѣ. По правую руку за амвономъ на престолѣ Царь Константинъ и Царица Елена, а по другую сторону епископы и попы и діаконы, а подъ амвономъ князи и бояре, стары и русы, и средніе, и младые, въ шубахъ. Палата по сторонамъ — празелень, другая — баканъ насвѣтло. Столпъ; на столпѣ человѣкъ, киноваренъ весь самъ, въ рукѣ держитъ кубецъ, а въ другой саблю». — Противорѣчіе между нашимъ преданіемъ и древнимъ его источникомъ сглаживается слѣдующимъ замѣчаніемъ въ Подлинникѣ позднѣйшемъ, исправленномъ въ школѣ Ушаковской: «Мнится быти: Воздвиженіе Честнаго Креста Господня прежде было не въ церкви, какъ то повѣствуетъ въ Минеи-Четьи Макарій: Патріархъ тѣсноты ради народа ста на высокомъ мѣстѣ и показа крестъ Господень всему народу, его же желаху видѣти». — Подъ 22 Октября *Семь Отроковъ*, спавшихъ въ Ефесѣ, въ Менологіи X—XI в. изображены спящими въ пещерѣ: всѣ они, прижавшись другъ къ другу туловищами, и склонившись головами въ разныя стороны, составляютъ вмѣстѣ одну изящную группу. Напротивъ того, въ русскомъ подлинникѣ они изображаются уже проснувшимися: «Царь Ѳеодосій, пришедъ въ пещеру къ нимъ, и падъ поклонися предъ ними на колѣну и зритъ на нихъ; отроцы же предъ нимъ стоятъ» и проч. — Подъ 8-мъ ноября, *Соборъ Архистратига Михаила*, по русскому подлиннику: «и прочихъ без-

плотныхъ силъ: Архангелъ младъ, кудреваты власы, за уши курчеваты»; между ними Архангелъ Гавріилъ, а также и херувимы. Въ Менологіи же, на основаніи Апокалипсиса (гл. 12, ст. 7—11) взятъ моментъ низверженія сатаны и слугъ его Архангеломъ Михаиломъ, который потому стоитъ съ лабаромъ въ рукѣ надъ бездною, гдѣ низвержены уже два діавола, другіе два низвергаются съ горъ по обѣ стороны. — Подъ 25 Декабря въ Менологіи помѣщены, какъ замѣчено выше, двѣ отдѣльныя миніатюры: на одной *Рождество* Іисуса Христа, на другой *Поклоненіе волхвовъ*, тогда какъ у насъ оба эти событія соединяются на одной иконѣ; на третьей миніатюрѣ, тоже подъ 25 Дек., въ Менологіи изображенъ спящій Іосифъ, которому является Ангелъ; за тѣмъ, подъ 26 Декабря, *Бѣгство въ Египетъ;* тогда какъ по нашимъ подлинникамъ, подъ этимъ числомъ, описывается многоличная икона Соборъ Богородицы, съ волхвами, съ Іоанномъ Дамаскинымъ, Евфиміемъ Великимъ и пр. — Кромѣ священныхъ типовъ для живописи, Менологій предлагаетъ много данныхъ для исторіи древне-христіанскаго искусства вообще. Напримѣръ: храмы иногда изображаются сходно съ Цареградскимъ Софійскимъ и съ другими древнѣйшими, чтò важно для исторіи архитектуры. Іоаннъ Предтеча, подъ 7 Января, пишется съ большимъ четвероконечнымъ крестомъ; тоже четвероконечный крестъ, съ привѣсками въ родѣ бахромы, крестъ запрестольный, пишется въ крестномъ ходу (подъ 26 Января). Царица Ѳеодосія держитъ въ рукахъ медальонъ съ груднымъ изображеніемъ юнаго Христа, безъ бороды (подъ 11 Февраля), которое сходствуетъ съ встрѣчающимся въ Лобковской Псалтыри и въ другихъ древнѣйшихъ памятникахъ.

Этими краткими указаніями мы заключимъ обозрѣніе рукописей, не потому, чтобы исчерпали богатое содержаніе этого обширнаго предмета, но потому, что въ предложенномъ перечнѣ достаточно уясняется важность миніатюры въ исторіи иконописнаго преданія и послѣдовательное развитіе иконописныхъ сюжетовъ. Многія изъ рукописей, отъ XI в. и позднѣе, здѣсь не упомянутыя, напримѣръ, изъ находящихся въ Синодальной библіотекѣ въ Москвѣ и въ монастыряхъ Аѳонскихъ, предлагаютъ въ своихъ миніатюрахъ замѣчательныя воспроизведенія живописи раннихъ временъ и позднѣйшее развитіе иконописныхъ сюжетовъ; но общій характеръ этихъ памятниковъ тотъ же, чтò объясненъ въ предложенномъ перечнѣ. Въ заключеніе надобно упомянуть о миніатюрахъ въ русскихъ рукописяхъ XI в., служащихъ звеномъ въ исторіи перехода Византійскаго искусства на Русь, именно въ Остромировомъ Евангеліи 1056—1057 г. и въ Изборникѣ Святославовомъ 1073 г., въ которомъ современные портреты Великаго Князя и его семейства свидѣтельствуютъ намъ, что вмѣстѣ съ иконописью въ эту раннюю эпоху пере-

шолъ къ намъ и обычай, господствовавшій тогда въ Византійскомъ искусствѣ, писать портреты царей и другихъ знаменитостей, какъ напр. изображеніе Никифора Вотоніата въ рукописи Іоанна Златоуста 1080 г., въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ[1]).

V. **Диптихи, переплеты, или оклады и складни.** Этотъ обширный предметъ, обнимающій исторію иконописнаго преданія всѣхъ трехъ періодовъ, отъ древнѣйшей эпохи языческой и до позднѣйшихъ временъ, требуетъ особеннаго обстоятельнаго изслѣдованія. Здѣсь же только будетъ показано его значеніе и важность. Диптихи (δίπτυχα) были переведены порусски *складнями*. Въ древности они были дѣланы изъ слоновой кости, металла, дерева, изъ пергамена. Это складныя дощечки, соотвѣтствовавшія нынѣшнимъ карманнымъ записнымъ книжкамъ, или бумажникамъ. Внутреннія стороны дощечекъ назначались для писанія, а наружныя были украшаемы рельефами и рисунками. Они привѣшивались на руку или къ поясу, и, будучи изящной работы, служили немаловажнымъ украшеніемъ въ костюмѣ. Составляли обычный предметъ поздравительныхъ подарковъ; консулы и другія власти дарили ими народъ на циркахъ, въ ознаменованіе своего вступленія въ должность. Это были **диптихи консульскіе**. При переходѣ рукописи отъ древнѣйшей формы свитка къ позднѣйшему виду книги, диптихи составляютъ посредствующее звено, послуживъ образцомъ для книги, и давши своими двумя сторонами первыя дощечки для переплета; потому большая часть древнихъ диптиховъ сохранились, какъ доски позднѣйшихъ переплетовъ. Наши книжные оклады съ рельефами и особенно оклады Евангелій суть не что иное, какъ безсознательное, основанное на древнемъ преданіи, воспроизведенье рельефовъ диптиха, который уже въ очень раннія времена сдѣлался предметомъ церковной утвари; потому что диптихи употреблялись въ церковной службѣ для поминанія лицъ, имена которыхъ въ нихъ записывались: это **диптихи церковные**, преданіе о которыхъ доселѣ сохранилось у насъ въ синодикахъ и поминальныхъ книжкахъ, или **поминаньяхъ**. Наконецъ русскіе металлическіе, деревянные и каменные складни по самой формѣ своей родственны диптихамъ, только съ рельефами не на внѣшней, а на внутренней сторонѣ дощечекъ.

Рельефы диптиховъ, въ стилѣ древне-христіанскихъ саркофаговъ, безъ

---

1) Кромѣ описанія самыхъ библіотекъ, о миніатюрахъ смотр. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 1839. — Annibalis tit. S. Clementis presbyteri card. Albani, Menologium Graecorum. Urbini. 1727. — Изданія снимковъ съ рукописей Московской Синодальной библіотеки, предпринятыя Московскимъ Публичнымъ Музеемъ. — Журналъ г. Прохорова: Христіанскія Древности. — Для позднѣйшихъ русскихъ миніатюръ мои Очерки.

соблюденія единства времени, мѣста и дѣйствія, состоящіе изъ сюжетовъ, безъ перспективы, нагроможденныхъ другъ на друга, служили образцомъ для распредѣленія рисунка въ многоличныхъ миніатюрахъ среднихъ вѣковъ, а равно и въ нашей иконописи до позднѣйшаго времени, что̀ можно видѣть изъ выше приведеннаго снимка Рождества Господня съ Ватиканскаго диптиха IX — X в.

Диптихи и книжные оклады предлагаютъ важныя дополненія для исторіи иконописнаго преданія въ отношеніи символики, образованія типовъ и вообще развитія сюжетовъ, какъ это можно видѣть изъ слѣдующаго краткаго перечня изображеній на этихъ памятникахъ.

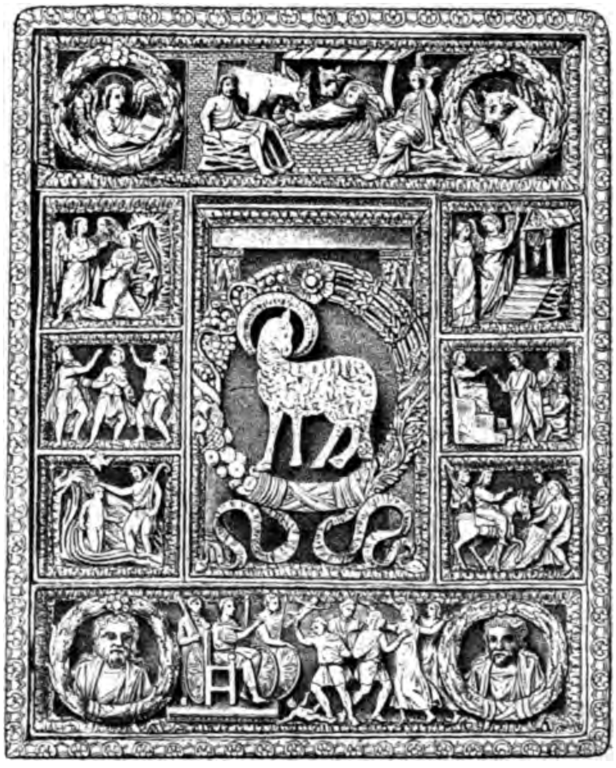
1) Консулъ сидитъ на престолѣ, по сторонамъ котораго стоятъ Римъ и Константинополь, олицетворенные въ видѣ двухъ женщинъ въ шлемахъ. Въ Импер. библ. въ Парижѣ.

2) Стоящій Ангелъ, съ жезломъ въ одной рукѣ и съ державою въ другой; вверху дощечки греческая надпись, свидѣтельствующая о византійскомъ происхожденіи одного изъ самыхъ раннихъ изображеній этого предмета, V в., а можетъ быть даже IV в., въ эпоху перехода античныхъ геніевъ въ типъ Ангела. Въ Британскомъ музеѣ.

3) Окладъ Евангелія изъ слоновой кости въ разницѣ Миланскаго собора, VI в. На одной сторонѣ, приложенной здѣсь въ снимкѣ (рис. 26): въ серединѣ Агнецъ, съ головою въ сіяніи. Вверху Рождество Господне. Налѣво отъ зрителя: Благовѣщеніе на источникѣ. Три волхва, идущіе по указанію звѣзды. Крещеніе, безъ олицетворенія Іордана и еще безъ Ангеловъ; голубь летитъ головою внизъ. Направо: Ангелъ ведетъ мироносицу къ гробу Господню, изображенному въ древнѣйшей формѣ, принятой въ саркофагахъ для изображенія гроба Лазарева. Христосъ передъ Пилатомъ (по другимъ—Христосъ поучаетъ въ синагогѣ). Въѣздъ въ Іерусалимъ. Внизу избіеніе младенцевъ. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Матѳея и Луки. — На другой сторонѣ: въ серединѣ четвероконечный крестъ. Вверху—волхвы приносятъ дары младенцу Христу, находящемуся на колѣняхъ Богородицы, которая сидитъ на престолѣ; Іосифа нѣтъ. Налѣво: Христосъ исцѣляетъ слѣпаго и хромаго. Исцѣляетъ разслабленнаго, который несетъ уже свой одръ. Воскрешаетъ Лазаря: рисунокъ, во всемъ согласный съ барельефами саркофаговъ. Направо: Спаситель между Апостолами Петромъ и Павломъ. Тайная Вечеря съ «возлежащими» по древнему обычаю. Прелюбодѣйная жена передъ Спасителемъ. Внизу: Христосъ претворяетъ воду въ вино на бракѣ въ Канѣ Галилейской, согласно съ барельефами саркофага. Типъ Христа юный, первыхъ вѣковъ христіанства. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Марка и Іоанна. — Надобно замѣтить, что всѣ четыре Евангелиста еще не

опредѣлены своими отличительными типами. Всѣ съ длинными волосами и короткими бородами.

4) Богородица сидитъ на престолѣ съ Христомъ Младенцемъ, котораго она держитъ между колѣнями такъ, что обѣ головы, и Ея и Его, находятся на одной отвѣсной линіи. Богородица красивая, полная женщина. Христосъ въ лѣвой рукѣ держитъ свернутый свитокъ, а правою благословляетъ. Позади трона по бокамъ стоятъ по Ангелу: красивыя, полныя фигуры; волосы перевязаны тороками. Вверху Солнце и Луна въ античныхъ образахъ Аполлона и Діаны. Вѣроятно, VI в., въ Берлинскомъ Музеѣ.



26. Диптихъ съ оклада Евангелія. VI вѣка. Въ ризницѣ Миланскаго Собора.

5) Металлическій позолоченный рельефъ, вѣроятно, съ оклада книги, IX в., въ Луврскомъ Музеѣ, съ греческими надписями. Превосходное изображеніе посѣщенія гроба Господня Мѵроносицами. Двѣ женскія фигуры, въ античной драпировкѣ, но безъ сосудовъ съ мѵромъ, подходятъ къ гробу, который въ видѣ узкой двери примыкаетъ къ пещерѣ. У этого отверстія, означающаго гробъ, сидитъ Ангелъ и показываетъ имъ внутрь гроба, гдѣ остался только повитый лентіемъ саванъ, будто пеленки съ свивальникомъ, но такъ что пелены не тронуты и свиты лентіемъ, однако замѣтно, что онѣ пусты: самого Христа уже тамъ нѣтъ. Дальнѣйшее развитіе этого сюжета увидимъ на металлическихъ церковныхъ вратахъ XI в.

6) Диптихъ Тутила, въ Сан-Гальскомъ монастырѣ, конца IX в. Въ серединѣ Спаситель, юная безбородая фигура, возсѣдаетъ въ глоріи, внизу и вверху которой по два символа Евангелистовъ; по сторонамъ по шестикрылому

серафиму. Вверху солнце и луна въ видѣ античныхъ божествъ съ факелами; внизу море и земля: море въ видѣ полуобнаженнаго старца, съ урною, изъ которой льется вода; земля—въ видѣ полуобнаженной женщины, грудь которой сосетъ ребенокъ; въ рукѣ у ней рогъ изобилія. Обѣ фигуры сидятъ. По угламъ дощечки Евангелисты. Работа отличается изяществомъ еще лучшаго стиля раннихъ временъ.

7) Диптихъ Сполетской герцогини Агильтруды, принесенный ею въ даръ монастырю Рамбонскому въ 880 г., нынѣ въ Ватиканскомъ Музеѣ. Отличается отъ Тутилова диптиха варварскою грубостью работы, но замѣчателенъ по сюжету, предлагая одно изъ самыхъ раннихъ, дошедшихъ до насъ изображеній распятія въ рельефѣ. Христосъ распятъ на четвероконечномъ крестѣ, съ бородою и длинными волосами; глаза открыты; обнаженъ, только препоясанъ до колѣнъ; руки вытянуты, голова держится прямо. По сторонамъ Богородица и безбородый Іоаннъ Богословъ. Вверху солнце и луна, олицетворенныя въ человѣческихъ фигурахъ, съ факелами. Самая интересная подробность въ этомъ диптихѣ та, что подъ крестомъ изображена Римская волчица, которую сосутъ Ромулъ и Ремъ.

8) Распятіе, окруженное разными соотвѣтствующими предмету сюжетами, тоже на четвероконечномъ крестѣ, водруженномъ на извивающемся зміи. Ранѣе X в. въ Ганнѣ.

Само собою разумѣется, что всѣ древнѣйшія распятія, и на западѣ до XII в., съ четырьмя гвоздями, какъ принято у насъ.

9) Древнѣйшій окладъ греческой работы въ Россіи, XII в., украшаетъ Мстиславово Евангеліе 1125—1132 г.[1]).

VI. Священные сосуды и другая церковная утварь. И въ этомъ отдѣлѣ, еще болѣе обширномъ, слѣдуетъ ограничиться только общими замѣчаніями, и, для примѣра, указаніемъ на нѣкоторые изъ древнѣйшихъ памятниковъ. Мелкая церковная утварь, такъ же какъ диптихи и миніатюры въ рукописяхъ, по удобству перенесенія, способствовала распространенію иконописнаго преданія и художественнаго стиля. Какъ рельефы диптиховъ и другихъ изваянныхъ произведеній могли поддерживать въ нашей иконописи рельефный стиль въ расположеніи рисунка; такъ Византійская эмалевая работа, раздѣляющая колера золотымъ ободкомъ рисунка — соотвѣтствуетъ

---

1) Спеціальное сочиненіе о диптихахъ: Gori, Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum. Florentiae. 1759. — Описаніе слѣпковъ съ диптихомъ въ Арунделевомъ собраніи, изданное Дидрономъ: Société d'Arundel. Prospectus. Paris.—На русскомъ языкѣ: объ одномъ древнемъ диптихѣ, статья гр. Уварова въ 1-мъ выпускѣ Древностей Московскаго Археологич. Общества.—Филимонова объ окладѣ Мстиславова Евангелія въ Чтеніяхъ Общества Исторіи и Древн. Рос.

золотымъ бликамъ, которыми въ иконописи отдѣляются складки платья и другія подробности; и вообще религіозное уваженіе, оказываемое церковной утвари, воспитывало вкусъ и самый глазъ въ стилѣ ея работы.

Перечень ограничивается только немногими изъ древнѣйшихъ памятникахъ.

1) *Лампы,* въ катакомбахъ, съ рельефными символическими изображеніями Добраго Пастыря, одной или двухъ рыбъ, монограммы Іисуса Христа и т. п.

2) *Стеклянные сосуды,* въ катакомбахъ, употреблявшіеся для сохраненія крови мучениковъ и для вина во время трапезы; особенно послѣдніе съ рисованными и позолоченными изображеньями священныхъ сюжетовъ. Напримѣръ, на днѣ чаши въ самой серединѣ въ медальонѣ изображеніе юнаго безбородаго Христа; а кругомъ стоящіе ногами на ободкѣ медальона 12 Апостоловъ. Вообще сюжеты на этихъ памятникахъ соотвѣтствують живописи на стѣнахъ катакомбъ, въ символическомъ представленіи Авраама и Исаака, Моисея, Іоны и другихъ ветхозавѣтныхъ сюжетовъ. Изображеніе Христа въ типѣ Добраго Пастыря господствуетъ. Изъ святыхъ чаще другихъ встрѣчаются изображенія Петра и Павла, но еще не установившія въ опредѣленные типы: то оба молодые, безбородые по сторонамъ молящейся Агнесы или Богородицы, то съ одинаковыми бородами; иногда Петръ съ круглою не большою бородою, а Павелъ лысый и съ длинной раздвоенною бородою.

3) *Цилиндрическій сосудъ,* изъ слоновой кости, первыхъ вѣковъ христіанства, въ Берлинскомъ музеѣ, украшенный превосходными рельефными изображеньями: съ одной стороны юнаго Христа, съ другой, противоположной — въ соотвѣтствіе Христу — жертвоприношенія Исаака, съ Ангеломъ около, въ видѣ античнаго генія: изображеніе, важное для исторіи ангеловъ въ христіанскомъ искусствѣ. Пространство между Христомъ и жертвоприношеніемъ Исаака наполнено Апостолами.

4) *Металлическіе кресты.* Между ними по изяществу и древности занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ крестъ Галлы Плацидіи, 425 г., который въ послѣдствіи, можетъ быть, реставрированный, былъ подаренъ Лонгобардскимъ королемъ Дезидеріемъ его дочери Ансбергѣ, абатиссѣ монастыря Св. Юліи въ Брешіи. И доселѣ въ Брешіи, въ Публичной библіотекѣ Квириніанѣ. Согласно древнему обычаю, этотъ крестъ четвероконечный, и притомъ всѣ четыре конца равной величины, только книзу протянута небольшая рукоятка, чтобъ брать кресъ въ руки для процессій, или вставлять въ отверстіе (какъ крестъ запрестольный). По серебру позолоченный; украшенъ драгоцѣнными камнями и античными камеями съ миѳологическими сюжетами. Съ передней стороны на перекрестіи въ медальонѣ довольно грубое

изваяніе Христа, съ бородою, сидящаго на престолѣ (вѣроятно, позднѣйшее). Но самое лучшее и, можно сказать—безцѣнное украшеніе этого креста составляетъ стеклянный медальонъ, вставленный на передней же части у самой рукоятки, съ изображеньями въ золотѣ и серебрѣ трехъ фигуръ почти по поясъ: это Галла Плацидія, Гонорія и Валентиніанъ III, портреты, оживленные необыкновенною натуральностью и запечатлѣнные индивидуальностью характеровъ; работа тщательная и съ большимъ вкусомъ; техника не оставляетъ ничего лучшаго желать, какъ въ одѣяніяхъ, такъ и въ лицахъ. Это замѣчательное произведенье дѣлалъ нѣкоторый Грекъ *Вуннерій,* лѣпщикъ или гончаръ, какъ свидѣтельствуетъ подпись вверху этихъ портретовъ на самомъ медальонѣ: Βουννερι κεραμι. По одинаковости изображеній этотъ медальонъ состоитъ въ сродствѣ съ двумя половинками диптиха, въ соборѣ въ Монцѣ, на которыхъ также изящно изображены портреты Галлы Плацидіи, Валентиніана III и Аэція или Бонифація.—Для исторіи креста необходимо упомянуть о крестѣ Ватиканскомъ, который согласно съ древними мозаиками, украшенъ въ верхней оконечности груднымъ изображеніемъ Христа, а, сверхъ того — такое же изображеніе помѣщено и внизу, какъ три упомянутые портрета въ крестѣ Брешіанскомъ. — Наперсные кресты и тѣльники были сначала такъ же четвероконечные и безъ изображенія распятія, какъ свидѣтельствуетъ одинъ изъ самыхъ древнихъ, найденный въ могилѣ въ римской базиликѣ Св. Лаврентія за городскими стѣнами. Кромѣ латинскихъ надписей, на немъ помѣщена и греческая: Εμμανουηλ (Еммануилъ).

5) *Ковчежецъ* для реликвій, въ видѣ маленькаго саркофага, четверти въ двѣ длиною и въ четверть вышиною, изъ слоновой кости, кругомъ украшенный отличными рельефами, V вѣка. Въ Брешіи, въ Публичной библіотекѣ Квириніанѣ. Эти рельефы въ исторіи древне-христіанскаго художественнаго преданія важны потому, что отличаются замѣчательною вѣрностью стилю ранней живописи катакомбъ. Тотъ же юный, безбородый типъ Спасителя; тотъ же обнаженный Іона, покоящійся подъ смоковницею, бросаемый въ пасть кита и извергаемый китомъ; тотъ же обнаженный Даніилъ между двумя львами; тѣже молящіяся фигуры съ распростертыми руками и въ тѣхъ же широкихъ одѣяніяхъ. Добрый Пастырь представленъ стоящимъ въ дверяхъ овчарни. Впрочемъ Страсти Господни получили въ этомъ памятникѣ уже бо̀льшее развитіе, но все же въ стилѣ древнемъ, безъ намековъ на страданія, въ сценахъ преданія Спасителя Іудою, въ отреченіи Апостола Петра и въ приведеніи Христа къ Пилату на судъ. По изяществу особенно замѣчателенъ рельефъ съ изображеньемъ Евангельскаго чуда о воскресающей дѣвицѣ. Христосъ, стоя возлѣ великолѣпнаго ея одра, подпимаетъ ее, взявши ее за правую руку. Позади одра стоятъ группою женщины,

выражая своими движеньями изумленіе. Одѣяніе съ полосами, или источниками. Надъ мелкими рельефами помѣщено нѣсколько болѣе крупныхъ изображеній отдѣльныхъ фигуръ, по грудь, въ медальонахъ, на манеръ саркофаговъ.

6) Для исторіи иконописнаго преданія особенную цѣну имѣютъ стеклянные и металлическіе пузыри [1]), для освященнаго елея, и другая священная утварь, принесенная въ даръ папою Григоріемъ I Великимъ Лонгобардской королевѣ Теуделиндѣ, конца VI в., и понынѣ сохраняющаяся въ ризницѣ собора въ Монцѣ. Греческія надписи на этой утвари свидѣтельствуютъ о ея греческомъ происхожденіи. Для исторіи развитія иконописныхъ сюжетовъ особенно важно обратить вниманіе на изображенья распятія, составлявшія существенный вопросъ для церковнаго искусства этого времени. На одномъ изъ этихъ пузырей изображено распятіе еще безъ распятаго Христа, а именно: между двумя разбойниками, распятыми на четвероконечныхъ крестахъ, стоитъ ни кѣмъ не занятый тоже четвероконечный крестъ, а надъ нимъ, въ небѣ между олицетворенными солнцемъ и луною, изображенъ Христосъ, только по грудь, въ сіяніи. Передъ порожнимъ крестомъ по обѣ стороны по коленопреклоненной фигурѣ. Подъ крестомъ гробъ Спасителя, въ видѣ храма; по одну его сторону сидитъ Ангелъ, по другую — подходятъ двѣ Мѵроносицы. На другомъ пузырѣ, вмѣсто креста, между распятыми разбойниками, изображенъ стоящій Спаситель, съ распростертыми руками, какъ молящаяся въ катакомбахъ фигура, образуя такимъ образомъ крестъ посредствомъ членовъ собственнаго тѣла. Такъ еще робко дѣлало свои попытки церковное искусство на этомъ, еще новомъ для него поприщѣ. Впрочемъ, основываясь на Сирійскомъ Евангеліи, мы знаемъ, что изображенья настоящаго распятія въ иконописи уже существовали; потому неудивительно, что рядомъ съ вышеприведенными намеками на распятіе, въ той же священной утвари Теуделинды мы встрѣчаемъ и настоящее распятіе, именно на панагіи съ мощами и на наперсномъ крестѣ.

Не имѣя намѣренія излагать исторію церковной утвари, и касаясь этого важнаго предмета постольку, на сколько это нужно, чтобъ опредѣлить его значеніе въ исторіи иконописнаго преданія, мы должны замѣтить, что изъ древнихъ драгоцѣнныхъ издѣлій этого рода, серебряныхъ и золотыхъ съ каменьями, очень мало дошло до нашихъ временъ, по причинѣ грабежей и другихъ невзгодъ и случайностей, которымъ такъ легко они подвергались въ разныя времена. Для насъ русскихъ особенно важно обстоятельное обозрѣніе утвари въ монастыряхъ Аѳонской Горы, котораго наука еще ожи-

1) Нынѣ называемыя по старому *ампулы*. Прим. ред.

даетъ. Точно также досел́е еще не разработаны исторически богатые матеріалы и по русской церковной утвари, предметъ т́емъ бол́ее трудный для изсл́едованья, что въ немъ оказываются самыя разнообразныя вліянія. Уже съ древн́ейшихъ временъ исторія указываетъ какъ, на восточное, греческое, такъ и на западное, норманское или н́емецкое и латинское происхожденіе изд́елій этого рода. О греческомъ происхожденіи свид́етельствуется въ л́етописномъ изв́естіи, что князь Владиміръ, по крещеніи, отправившись изъ Корсуня въ Кіевъ, взялъ съ собою «сосуды церковныя, иконы на благословенье себ́е» и «два м́едныхъ капища». Преданіе о раннемъ вліяніи Норманскомъ сохранилось въ Кіево-Печерскомъ Патериќе въ пов́ествованіи Варяга Шимона, или Симона Преподобному Антонію о томъ, какъ отецъ этого Варяга въ своей Варяжской земл́е «сод́ела *крестъ* великъ з́ело яко десяти лактій, и на немъ изобрази богомужное подобіе Христово, и сему честь творя, возложи *поясъ* о чреслехъ его, имущь пятьдесятъ гривенъ злата, и *в́енецъ златъ* на главу его. Егда же изгна мя Якунъ стрій мой (дядя) отъ области моея, азъ взяхъ поясъ съ Іисуса и в́енецъ съ главы его, и слышахъ гласъ отъ образа, иже обратився ко мн́е и рече: никакоже, челов́ече, в́енца сего возложи на главу свою, но неси на уготованное ему м́есто, ид́еже созиждется церковь Матере моея» и проч. Изв́естно, что по изм́еренію этимъ поясомъ была опред́елена величина храма Успенія Кіево-Печерскаго монастыря, а в́енецъ былъ пов́ешенъ надъ жертвенникомъ этой церкви. Еще важн́ее свид́етельство о западномъ, римскомъ вліяніи на церковную утварь на Руси, въ XII в., въ Житіи Антонія Римлянина, который, будучи родомъ изъ Рима, оттуда же чудеснымъ образомъ доставилъ въ Новгородъ въ бочќе разную церковную утварь, о чемъ онъ самъ выражается въ Житіи сл́едующими словами: «сія бочка нашей худости, вдана морст́ей вод́е въ Рим́е сущимъ, отъ нашихъ бо гр́ешныхъ рукъ, вложенное же въ бочку: *сосуди церковніи, златіи и сребряніи и хрустальніи, потири и блюда, и ина многая отъ священныхъ вещей церковныхъ*.... подписи же на сосудехъ *римскимъ языкомъ* написани».

Согласно древнимъ свид́етельствамъ, встр́ечается между церковною утварью на Руси, какъ Византійская, такъ и Западная. Превосходный образецъ первой предлагаетъ Византійскій серебряный ковчежецъ, сд́еланный въ XI в. по образцу киворія въ храм́е Св. Мученика Димитрія въ Солун́е, съ изображеніями Св. Нестора и Лупа, и Царя Константина Дуки и супруги его Царицы Евдокіи (въ ризниц́е Московскаго Успенскаго собора) [1].

1) Срезневскаго, Древній Византійскій ковчежецъ, въ журнал́е г. Прохорова: «Христіанскія Древности».

Издѣлій западныхъ съ латинскими и даже съ нѣмецкими подписями особенно много было въ храмахъ Новгородской области, гдѣ нѣкоторыя изъ нихъ сохранились и доселѣ. Напримѣръ: въ Никитской церкви въ Новгородѣ: серебряный потиръ съ латинскою надписью: Ihesus, а внизу: pro ecclesia S. N. in Luconi. Въ Антоніевомъ монастырѣ: серебряная позолоченая лжица съ обозначеніемъ на внѣшней сторонѣ года арабскими цифрами: 1234, и съ католическими изображеніями Богородицы съ двумя младенцами—Христомъ и Іоанномъ Предтечею, и распятія съ тремя гвоздями. Въ Клопскомъ монастырѣ: панагія, между прочимъ, съ изображеніемъ основателя католическаго ордена монаховъ, Доминика, и съ латинскою надъ нимъ надписью: S. Domin. Въ Ильинской церкви въ Новѣгородѣ: тоже панагія съ изображеніемъ Апостола Петра и съ латинскою надписью: S. Petrus, и мн. др. [1]). Такъ какъ предки наши не приписывали особеннаго значенія мѣсту происхожденія церковной утвари и оказывали въ этомъ отношеніи терпимость; то въ опредѣленіи русскаго иконописнаго преданія надобно весьма осторожно пользоваться издѣліями этого рода церковныхъ древностей, отличая Византійское и Русское отъ западнаго, а въ русскомъ заимствованное изъ Греціи отъ подражаній западнымъ издѣліямъ [2]).

VII. Изображенія на металлическихъ церковныхъ вратахъ, входныхъ, Византійской работы особеннаго производства, состоявшаго въ инкрустаціи (gravé en creux) серебряныхъ или мѣдныхъ полосъ въ бронзовую поверхность вратъ, особенно господствовавшаго въ Византіи въ XI в., и перешедшаго и къ намъ въ Россію. Врата съ выпуклыми рельефами уже позднѣе.

1) Врата на правой сторонѣ отъ главнаго входа въ соборѣ *Св. Марка въ Венеціи*, взятыя Венеціанцами 1204 г. изъ Софійскаго храма въ Константинополѣ, съ изображеніями Святыхъ и съ греческими надписями. Хотя эти врата и позднѣе эпохи Юстиніановой, но все же по древности своей занимаютъ первое мѣсто и заслуживаютъ особеннаго спеціальнаго изслѣдованія по своей важности для русскаго иконописнаго преданія.

2) Во второй половинѣ XI в. для храмовъ южной Италіи было сдѣлано

---

1) Макарія Археологич. описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ и пр. 1860 II. стр. 200, 218, 219 и проч.

2) Нѣкоторыя изъ пособій для этого отдѣла: кромѣ указанныхъ сочиненій о катакомбахъ: Filippo Buonarrotti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro.... ne'Cimiteri di Roma. Firenze. 1716.—Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei Cristiani primitivi di Roma. Roma. 1858 и 1864.—Odorici, Antichità Cristiane di Brescia. Brescia. 1845.—Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes. Paris. 1865.—Otte, Handbuch der Kirchlichen Kunst—Archäologie. 4-е изд. 1863.—Дидрона, Annales archéologiques.—Древности Россійскаго государства.—Преосвященнаго Саввы, Патріаршая Ризница. Москва. 1864 г.

нѣсколько врать въ Цареградѣ, по заказу консула Панталеона. Таковы врата въ соборахъ *Амальфи* (до 1066 г.) и *Атрани* (1087 г.), отличающіяся простотою украшеній изъ четвероконечныхъ крестовъ, стоящихъ на полукружіяхъ изъ вѣтвей, и съ немногими фигурами святыхъ, а также Спасителя и Богородицы. Такія же украшенія на Цареградскихъ вратахъ собора въ Салерно. На иждивеніе той же фамиліи Панталеоновъ были дѣланы церковныя врата для Св. Павла въ Римѣ, для Горы Св. Ангела, для Монте Кассино.

3) Врата базилики *Св. Павла въ Римѣ* (внѣ города), дѣланныя то же въ Цареградѣ, литейщикомъ Ставракіемъ въ 1070 г., но во время пожара 1823 г. уничтожившіяся, такъ что мы можемъ судить объ изображеніяхъ на нихъ только по снимкамъ въ Даженкурѣ (у Чіампини они изданы очень небрежно и ошибочно). Изображенія эти, съ греческими подписями, имѣющія предметомъ Евангельскія событія и Апостоловъ и Пророковъ, согласны съ русскими подлинниками. Напримѣръ: Благовѣщеніе на колодцѣ: Богородица стоитъ задомъ къ водоему, обернувшись къ благовѣствующему Ангелу. Рождество уже сближено съ русскими преданьями на стр. 32, гдѣ приложенъ и снимокъ съ этого изображенія. Въ Крещеніи съ одной стороны Спасителя стоитъ Іоаннъ Предтеча, съ другой два Ангела; внизу, въ водѣ, какая-то маленькая человѣческая фигура, вѣроятно, воспоминаніе объ олицетвореніи Іордана, какъ и въ нашихъ лицевыхъ подлинникахъ. Преображеніе: фигуры расположены, какъ принято у насъ, и такъ же Спаситель въ ореолѣ, съ широкими полосами сіянія, образующими будто четвероконечный крестъ, еще съ двумя перекладинами, соединяющимися въ центрѣ перекрестія наискось, такъ что всѣ эти широкія полосы свѣта составляютъ какъ бы звѣзду изъ восьми радіусовъ въ кругѣ ореола. Распятіе съ четырьмя гвоздями, но уже на крестѣ, осложненномъ вверху дощечкою съ извѣстною надписью и внизу подножіемъ, но еще не перекошеннымъ: это восьмиконечный крестъ въ своемъ зародышѣ, форма, обязанная своимъ происхожденіемъ въ искусствѣ, очевидно, уже тому позднему времени, когда усилилась потребность въ изображеніи распятія. Распятый Спаситель, не въ коронѣ и не въ терновомъ еще вѣнцѣ, а съ открытою головою, окруженною сіяніемъ. Въ снятіи со креста Богородица держитъ Спасителя за руку, тогда какъ ниже Іосифъ Аримаѳейскій извлекаетъ гвоздь изъ ноги Спасителя. Воскресеніе (съ подписью ἡ ἀνάστασις) въ видѣ сошествія во Адъ; подъ ногами Спасителя вереи Ада съ ключами, замкомъ и скобками; по одну сторону Адамъ съ Еввою, по другую Давидъ, Соломонъ и Предтеча. Въ Вознесеніи Спасителя Богородица стоитъ между двумя Ангелами. Въ Сошествіи Св. Духа 12 Апостоловъ, безъ Богородицы, сидятъ кругомъ, подъ полукуполомъ, какъ въ древнихъ миніатюрахъ, внизу въ аркѣ, вмѣсто цар-

ственной фигуры Міра, какъ у насъ—помѣщены три фигуры, означающія народъ, съ подписью φυλγλόσε.

4) Врата храма *Архангела Михаила на* такъ называемой *Горѣ Св. Ангела* (Monte S. Angelo), въ Южной Италіи, въ Капитанатѣ, дѣланныя въ Цареградѣ въ 1076 г., съ латинскими надписями. Всѣ изображенія изъ Ветхаго и Новаго Завѣта — первыя на лѣвой половинѣ, а вторыя на правой,—имѣютъ предметомъ чудеса Ангеловъ, во главѣ которыхъ чествуются Архангелъ Гавріилъ и въ особенности Михаилъ, которому посвященъ храмъ. Потому изображенія начинаются сверху, на лѣвой половинѣ вратъ, Архангеломъ Михаиломъ, который, низвергнувъ Сатану въ бездну, стоитъ надъ нею на горѣ въ ореолѣ; по сторонамъ низвергающіеся демоны: изображеніе, согласное съ миніатюрою въ Менологіи Императора Василія X—XI в., подъ 8-мъ ноября, и столько же, какъ это, отличное отъ описанія Собора Архистратига Михаила въ нашихъ подлинникахъ, какъ показано ниже. Послѣднее изображеніе на этой половинѣ внизу: Ангелъ изгоняетъ Адама и Евву изъ Рая. Прочіе ветхозавѣтные сюжеты: Ангелъ Господень побиваетъ 185 человѣкъ Ассиріянъ (2 кн. Царствъ 19,35). — Авраамъ покланяется троицѣ въ образѣ трехъ юношей, которые всѣ изображены еще безъ крыльевъ, но въ сіяніи: передній, означающій Христа, отличенъ сіяніемъ съ крестообразнымъ раздѣленіемъ. — Даніилъ въ пещерѣ между львами, въ своемъ персидскомъ костюмѣ, принятомъ въ византійскихъ миніатюрахъ; Ангелъ приводитъ къ нему Пророка Аввакума съ пищею. — Іаковъ видитъ во снѣ лѣствицу съ восходящими Ангелами.—Царя Давида обличаетъ Пророкъ Наѳанъ, позади котораго стоитъ Ангелъ съ мечомъ. — Ангелъ повелѣваетъ Іисусу Навину изуть сапоги съ ногъ своихъ, — Единоборство Іакова съ ангеломъ. — Три отрока въ печи и надъ ними ангелъ — изящная группа: обычно повторяется и въ древней византійской и въ русской иконописи.—Ангелъ отвращаетъ Авраама отъ принесенія Исаака въ жертву. — Наконецъ, какъ связь Ветхаго Завѣта съ Новымъ — Ангелъ предвозвѣщаетъ Захаріи о рожденіи Іоанна Предтечи. — На правой половинѣ вратъ, событія Новозавѣтныя: Ангелъ возвѣщаетъ пастырямъ о Рождествѣ Христовомъ. — Ангелъ повелѣваетъ Іосифу въ сновидѣніи взять Богородицу и Христа Младенца и бѣжать съ Ними въ Египетъ.—Ангелъ, сидя на гробѣ Спасителя, извѣщаетъ пришедшихъ женъ Мѵроносицъ о Его воскресеніи: прекрасный рисунокъ, отъ ранней эпохи сохраняемый и дошедшей и до русской иконописи. — Ангелъ освобождаетъ Апостола Петра изъ темницы. — Ангелъ приводитъ въ движеніе воду въ Овчей Купели для исцѣленія болящихъ.—Остальныя изображенія, взятыя изъ легендъ и житій святыхъ, не имѣютъ прямаго отношенія къ нашей иконописи.

5) Врата собора *въ Беневентѣ* въ Южной Италіи, 1150—1151 г., хотя съ воспоминаніями Византійскими, но и съ значительными уже отклоненіями. Напримѣръ, Воскресеніе представлено по-Византійски сошествіемъ во адъ и даже съ олицетвореніемъ ада въ видѣ человѣческой фигуры, прикованной на цѣпи (что̀ напоминаетъ олицетворенія Ада въ древнихъ греческихъ рукописяхъ); но въ Вознесеніи Спасителя, уже по позднѣйшей редакціи, отклоняющейся отъ византійскаго преданія, не достаетъ двухъ ангеловъ по сторонамъ Богородицы.

6) Трое вратъ въ соборахъ *Трани, Равелло*, въ Южной Италіи, и *Монреале* близь Палермо, послѣдней четверти XII столѣтія (1174—1179), дѣланныя Баризаномъ изъ Трани, подъ сильнымъ вліяніемъ Византійскимъ; такъ что хотя вообще надъ изображеніями помѣщены подписи латинскія, но иногда встрѣчаются и греческія. Такъ напримѣръ, на вратахъ Трани, Воскресеніе Спасителя тоже въ видѣ сошествія во адъ, въ самомъ чистомъ византійскомъ вкусѣ, напоминающемъ русскую иконопись, и сверхъ того съ греческою подписью: ἡ ἀνάστασις (воскресеніе). Снятіе со креста, причемъ голова Христа свисла направо отъ зрителя на грудь Богородицы, которая беретъ Его за руку, а Іосифъ Аримаѳейскій по другую сторону выдергиваетъ изъ ноги Его гвоздь: на перекладинѣ креста греческая надпись; ἡ ἀποκαθήλωσης (снятіе).

7) Изъ памятниковъ этого рода въ Россіи особенную важность имѣютъ для исторіи иконописнаго преданія двое вратъ храма *Рождества Богородицы въ Суздалѣ*, XIII—XIV (?) в., На однихъ изображенія изъ Ветхаго Завѣта, на другихъ—изъ Новаго. Подписи по-славянски, но, вмѣсто *святый* и *святая*, по-гречески: *агіос* и *агіа*. Переводы рисунковъ, безъ сомнѣнія, греческіе, во многомъ удержавшіе изящество лучшаго древнѣйшаго стиля. Изображенія изъ Ветхаго Завѣта представляютъ замѣчательное сходство съ вратами храма Архангела Михаила на Горѣ Св. Ангела, а изъ Новаго Завѣта—съ вратами Св. Павла внѣ Римскихъ стѣнъ, такъ что эти русскіе памятники въ возможной чистотѣ сохраняютъ преданія XI в. Замѣчательно между суздальскими и итальянскими вратами на Горѣ Св. Ангела то сходство, что на обоихъ въ событіяхъ Ветхаго Завѣта является главнымъ дѣятелемъ ангелъ, и именно Архистратигъ Михаилъ. Но вотъ перечень самыхъ сюжетовъ суздальскихъ вратъ: Архангелъ Михаилъ, вспомоществуемый ангелами, низвергаетъ съ неба сатану и слугъ его: превосходный рисунокъ, изящнѣе и полнѣе, чѣмъ на Горѣ Св. Ангела.—Господь Богъ, съ крестообразнымъ сіяніемъ Іисуса Христа—творитъ Адама.—Ангелъ изгоняетъ Адама и Евву изъ Рая.—Архистратигъ Михаилъ научаетъ Адама, *рыльцемъ* (т. е. заступомъ) копая землю, пòтомъ и трудомъ питаться: около

Адама, копающаго землю, сидитъ Евва съ ребенкомъ на рукахъ. Адамъ и Евва одѣты.—Адамъ, въ одѣяніи, сидя на престолѣ и постановивъ ноги на подножіе, нарицаетъ имена звѣрямъ, благословляя ихъ правою рукою. Позади Адама стоитъ Евва, одѣтая въ широкомъ одѣяніи, съ покрытою головою.—Авель приноситъ даръ Богу, держа въ рукахъ агнца.—Каинъ убиваетъ Авеля. — Богъ явился въ троицѣ Аврааму подъ дубомъ Мамврійскимъ. Три путника съ крыльями; Авраамъ палъ ницъ; позади стоитъ Сарра. — Тѣже три ангела сидятъ за столомъ: у средняго сіяніе крестообразное, для означенія въ его лицѣ Іисуса Христа; Авраамъ подноситъ на блюдѣ яству; Сарры нѣтъ.—Іаковъ въ сновидѣніи видитъ лѣствицу съ восходящими по ней Ангелами. — «Архангелъ Господень» (какъ значится въ надписи) борется съ Іаковомъ. — «Архангелъ» съ двумя Ангелами является Лоту, который палъ передъ ними ницъ. — Ангелы пришли повѣдать Лоту, чтобъ бѣжалъ изъ Содома. Ангелъ потопляетъ Содомъ и Гомору. — «Архистратигъ Михаилъ», явившись Іисусу Навину въ Іерихонѣ, укрѣпляетъ его на брань.—«Архангелъ Господень Михаилъ» запрещаетъ Валааму волхву, да не проклинаетъ сыновъ Израилевыхъ. — Явился Ангелъ Господень Гедеону, повелѣвая ему побѣдить Агарянъ.—Сшедши съ небеси, «Архангелъ Господень Михаилъ» побиваетъ 185 человѣкъ Ассиріянъ (слич. на вратахъ на Горѣ Св. Ангела).—Царь Давидъ покланяется Троицѣ. — Пророкъ Наѳанъ обличаетъ царя Давида.—Три отрока въ пещи; надъ ними по обычаю Ангелъ: рисунокъ отличается отъ находящагося на вратахъ храма на Горѣ Св. Ангела, только тѣмъ, что внизу у пещи три фигуры: двѣ по сторонамъ на колѣняхъ, а третья впереди пещи пала ницъ. — Архангелъ восхитилъ Аввакума съ пищею изъ Іерусалима въ Вавилонъ, да препитаетъ Даніила, находящагося во рву со львами: рисунокъ одного перевода съ Итальянскими вратами, только на Даніилѣ нѣтъ фригійской шапки. — «Архангелъ Господень Михаилъ» возмущаетъ купель для исцѣленія болящихъ (слич. на Горѣ Св. Ангела). — Наконецъ чудо Архистратига Михаила въ Хонѣхъ. Около стоитъ Архипъ. — Изъ Новаго Завѣта: Зачатіе, по восточному догмату: Іоакимъ и Анна обнимаются.—Введеніе Богородицы во храмъ. — Благовѣщеніе: Богородица сидитъ на престолѣ, поставивъ ноги на подножіе; безъ веретена и безъ книги.—Рождество Іисуса Христа (см. рисунокъ 5 и 6).— Поклоненіе волхвовъ. — Крещеніе Іисуса Христа. — Преображеніе. — Воскрешеніе Лазаря. Онъ спеленутъ, стоитъ около гроба, сдѣланнаго въ видѣ античнаго храма, какъ изображается этотъ сюжетъ на саркофагахъ. — Въѣздъ въ Іерусалимъ.—Распятіе.—Мироносицы пришли ко гробу Господню, у котораго сидитъ Ангелъ: гробъ изображенъ въ видѣ внутренности часовни, со входомъ подъ аркою, освященною лампадою, которая спускается

съ арки надъ саркофагомъ: переводъ очень замѣчательный и по изяществу, и особенно по подробностямъ.—Сошествіе во адъ, которое въ надписи названо, какъ слѣдуетъ «Воскресеніемъ Господнимъ». У Христа въ рукѣ длинный жезлъ въ видѣ шестиконечнаго креста.—Сошествіе Св. Духа: сидятъ, по обычаю, полукругомъ 12 Апостоловъ, безъ Богородицы; внизу обычная арка, замѣщаемая то толпою народа, то царственною фигурою Міра, представляетъ видъ затворенной двери, безъ всякихъ человѣческихъ фигуръ.—Успеніе Богородицы, согласно съ русскими подлинниками.—Св. тѣло Богородицы несутъ ко гробу.—Положеніе Св. Ризы.—Положеніе пояса Богородицы.—Покровъ Богородицы.—Сверхъ этихъ изображеній помѣщены на вратахъ въ медальонахъ поясныя иконы Пророковъ, Отцевъ Церкви и другихъ святыхъ, важныя для возстановленія преданія объ иконописныхъ типахъ; между ними же, въ медальонѣ, и икона Спасителя, который лѣвою рукою придерживаетъ Евангеліе, а правою благословляетъ *именословно*. Наконецъ, всѣ эти изображенія убраны замѣчательными по чистотѣ византійскаго стиля орнаментами. Здѣсь предлагаются въ снимкахъ по итальянскимъ вратамъ Горы Св. Ангела, дѣланнымъ въ Цареградѣ въ 1076 г. и по суздальскимъ: Низверженіе сатаны (рис. 27 и 28), Лѣстница Іакова (рис. 29 и 30), Даніилъ во рву (рис. 31 и 32) и Мироносицы у гроба Господня (рис. 33 и 34) [1]).

8) Рѣшительную противоположность съ этими вратами представляютъ такъ называемыя *Корсунскія Софійскаго собора въ Новгородѣ*, дѣланныя въ Магдебургѣ во второй половинѣ XII в., и потому отличающіяся столько же католическими отклоненіями отъ иконописнаго преданья, сколько и стилемъ, уже Романскимъ, воспитаннымъ средневѣковою скульптурою. Спаситель благословляетъ сложеніемъ перстовъ католическимъ. Ангелъ, благовѣствующій Богородицѣ, и волхвы, идущіе поклониться Христу, полагаютъ ноги на какихъ-то звѣрей и чудовищъ, па образецъ романскихъ статуй, поставляемыхъ на звѣриныхъ фигурахъ. Адъ, въ сошествіи Спасителя, изображенъ тоже согласно съ романскою скульптурою, въ видѣ какой-то бочки (пасть Ада), изъ которой выглядываютъ три головки; но уже нѣтъ при этомъ ни Адама съ Еввою, ни Давида съ Соломономъ. Въ изображеніи Рождества Христова, совершающагося въ какомъ-то зданіи съ зубцами, Богородица лежитъ па кровати, которая сдѣлана съ ножками, а около ея сидитъ на стулѣ Іосифъ. Замѣчательнѣе прочихъ изображеніе распятія (четырьмя гвоздями): крестъ убранъ вѣтвями, будто въ ознаменованіе Древа жизни;

1) Итальянскіе рисунки изъ изданія Шульца и Кваста, а Русскіе съ снимковъ въ Строгановской школѣ техническаго рисованія. На нашихъ рисункахъ латинскія надписи Итальянскихъ вратъ, какъ ненужныя для нашей цѣли означены черточками.

Христосъ (безъ сіянія и безъ вѣнца) хотя уже и распятъ, но съ открытыми глазами, и, свободно стоя на подножіи, подаетъ свою правую руку Богородицѣ [1]).

27. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела.

Полагая достаточнымъ приведеннаго перечня для составленія яснаго понятія о преемственности русскаго иконописнаго преданія въ его постепенномъ развитіи отъ древнѣйшихъ временъ до установленія его въ обиходѣ русскихъ подлинниковъ, мы пока ограничимся только этимъ, не касаясь другихъ отдѣловъ Археологіи, болѣе или менѣе относящихся къ нашему предмету, каковы монеты съ печатями и камеями, расписныя ткани и шитье, изображенія на олтарныхъ жертвенникахъ и купеляхъ, и накоцъ вся романская скульптура. Всѣ эти предметы только подтвердятъ намъ результаты, извлекаемые изъ предложеннаго перечня.

Впрочемъ, прежде нежели выведемъ эти результаты, надобно сдѣлать обозрѣніе самыхъ сюжетовъ въ разсмотрѣнныхъ источникахъ и привести ихъ въ общую систему.

Все разнообразіе иконописныхъ сюжетовъ разла-

28. Рис. на Суздальскихъ вратахъ.

1) Ciampini, Vetera monimenta. Romae. 1690.—Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art. томъ 4-й.—Ferdinand von Quast, Denkmäler der Kunst des Mittelaalers in Unteritalien von. H. W. Schulz. Dresden. 1860. — Serradifalco, Del duomo di Monreale. Palermo. 1838. — Adelung, Die Korssunschen Thüren. Berlin. 1823.—Древности Россійскаго Государства.

гается на два главные отдѣла: на *символическій* и *историческій*. Символическое содержаніе господствуетъ въ искусствѣ до Константина Великаго, и потомъ болѣе и болѣе уступаетъ свое мѣсто историческому, однако, какъ существенный элементъ, навсегда остается въ церковномъ искусствѣ, и на западѣ, и особенно у насъ.

29. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела.

Къ формамъ символическимъ принадлежатъ:

1) *Миѳологическія лица* античнаго искусства [1]). Напримѣръ, въ христіанскомъ искусствѣ первыхъ вѣковъ: Орфей, созывающій около себя своею музыкою звѣрей и птицъ (живопись въ катакомбахъ Каллиста), для означенія Спасителя; Одиссей, на ладьѣ привязанный къ мачтѣ, а около на волнахъ сирены (на саркофагѣ изъ катакомбъ Каллиста), для означенія господства креста и страданій надъ соблазнами міра; похищеніе Прозерпины на колесницѣ, предшествуемой Меркуріемъ (живопись въ катакомбахъ Претекстата), для означенія перехода изъ здѣшняго міра въ вѣчность. Аполлонъ, Діана, Аидъ, Амфитрита, божества Вѣтровъ, Рѣкъ и проч., для означенія солнца, луны, ада, моря, вѣтра, рѣки на мозаикахъ, миніа-

30. Рис. на Суздальскихъ вратахъ.

1) Piper, Mythologie und Symbolik. d. Christlich. Kunst. Weimar. 1847—1851.

тюрахъ, диптихахъ втораго и третьяго періода иконописнаго преданія. Въ Русской иконописи: въ миніатюрахъ Псалтырей и Апокалипсисовъ до XVIII в. и на иконахъ Богоявленія Іорданъ въ видѣ человѣческой фигуры. Сюда же, какъ остатокъ миѳическихъ представленій античнаго искусства принадлежатъ двѣ дѣвицы между историческими личностями на Соборѣ Богородицы; «Ясли дѣвица держитъ—значится въ подлинникахъ: полъ ея нага (т. е. полунагая), другая дѣвица, полъ ея нага, обвилася травою, цвѣтки посторонь».

31. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела.

2) *Олицетворенія* идей и отвлеченныхъ понятій, а также и предметовъ видимаго міра, по примѣру античнаго же искусства, но въ послѣдствіи и самостоятельно развитыя въ христіанскихъ памятникахъ. Въ искусствѣ первыхъ вѣковъ, Добрый Пастырь. На диптихахъ и особенно на миніатюрахъ, олицетвореніе Молитвы, Раскаянія, Премудрости, Пророчества (въ Греч. Псалтыри въ Парижск. библ. IX—X в.), Пустыни (тамъ же), Городовъ (въ Греч. Іисусѣ Навинѣ VII—VIII в.) и проч. Сюда принадлежитъ символическій типъ Св. Софіи, усвоенный въ нашей иконописи подъ видомъ огненнаго ангела.

32. Рис. на Суздальскихъ вратахъ.

3) Изъ сочетанія *линій* и *буквъ*. Сюда относятся: сіяніе, или вѣнецъ святости вокругъ головы, въ отличіе отъ ореола, или сіянія вокругъ всей фигуры. Крестъ. Монограмма Христа изъ сочетанія буквъ X и P. и т. п.

4) *Растенія;* напр. пальмовая вѣтвь — символъ мученичества; пальмовыя деревья между фигурами — рай.

33. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела.

5) *Животныя.* Въ древне-христіанскомъ искусствѣ; напримѣръ: Сусанна съ двумя стариками подъ видомъ лисицы между двумя волками (въ катакомбахъ Св. Сикста, живопись); рыба—символъ Христа (см. стр. 42); пѣтелъ — покаянія, бдѣнія; олень — Крещенія; павлинъ — безсмертія (на Солунской мозаикѣ IV в., въ русской рукоп. Изборника Святославова 1073 г.). Другіе символы отъ древнѣйшихъ временъ сохранились въ церковномъ искусствѣ и доселѣ; напримѣръ, агнецъ — символъ непорочной жертвы искупленія, голубь — Духа Святаго, орелъ — Евангелиста Іоанна, змій — дьявола.

34. Рис. на Суздальскихъ вратахъ.

6) *Небывалыя* животныя и вообще изображенія *фантастическія.* Напримѣръ: единорогъ при дѣвицѣ — символъ непорочности (въ Греч. Псалтыри г. Лобкова IX в.); фениксъ — воскресенія (на мозаикѣ Космы и Даміана VI в.). Сюда же относятся символы Евангелистовъ: именно, или двухъ изъ нихъ, Луки и Марка — въ видѣ крылатыхъ Тельца и Льва (на мозаикѣ въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи V в.), или всѣхъ четверыхъ — въ такъ называемомъ Тетраморфѣ, въ изображеніи, состоящемъ изъ одной фигуры съ головами

ангела, орла, тельца и льва (въ греч. Псалтыри г. Лобкова IX в., на русской иконѣ Единородный Сынъ, см. рисунокъ 2, стр. 17).

Одни изъ такихъ символовъ основаны на Св. Писаніи, какъ напримѣръ символы Евангелистовъ на видѣніи Іезекіеля, символъ оленя на псалмѣ 42, ст. I; символъ пѣтела на Евангеліи объ отреченіи Петра, Матѳ. 26, 74, 75, и проч.; другіе на средневѣковыхъ понятіяхъ о природѣ, частію заимствованныхъ изъ классическихъ авторовъ, частію же развитыхъ впослѣдствіи, согласно съ символическими понятіями среднихъ вѣковъ, въ особенныхъ руководствахъ, извѣстныхъ въ восточной литературѣ подъ именемъ *Физіологовъ*, а въ западной подъ именемъ *Бестіаріевъ*, съ присовокупленіемъ Лапидаріевъ и Травниковъ. Такъ напримѣръ, въ Физіологѣ по русской рукописи «Дамаскина Архіерея Студита» и проч. объ единорогѣ, или инорогѣ: «Инорогъ за жестоту и крѣпость отъ ловителей неудобь ятися можетъ; аще же одина исходитъ къ нему дѣва чистая, ту онъ за чистоту возлюбивъ, удобь прикосновенъ ею бываетъ и осязаемъ».

Въ противоположность символическимъ сюжетамъ мы называемъ *историческими* не только такіе, которые заимствованы изъ Св. Писанія и достовѣрной исторіи церкви, но и такіе, которые, хотя обязаны своимъ происхожденьемъ источникамъ апокрифическимъ и поэзіи, но имѣютъ видъ историческаго событія. Тѣ и другіе сюжеты заимствованы изъ слѣдующихъ источниковъ:

1) Изъ *Ветхаго Завѣта*, сначала въ искусствѣ первыхъ вѣковъ христіанства, какъ символы идей Новаго Завѣта, о чемъ было сказано выше, но потомъ — самостоятельно, какъ историческіе сюжеты, помѣщаемые на ряду съ сюжетами новозавѣтными въ назиданіе вѣрующимъ. Напримѣръ, на мозаикахъ Либеріевой базилики въ Римѣ V в., соборовъ въ Венеціи и Монреале, XI и XII в. Освобожденію сюжетовъ Ветхаго Завѣта отъ исключительнаго значенія символовъ, и ихъ самостоятельному развитію особенно способствовали лицевыя рукописи Ветхаго Завѣта, каковы: Вѣнская Книга Бытія V в., Ватиканскій Іисусъ Навинъ VII—VIII в., Лобковская, Барберинская и Парижская Псалтыри IX—X в. и проч.

2) Изъ *Новаго Завѣта*, въ искусствѣ первыхъ вѣковъ одни только намеки на событія, какъ это объяснено выше; но потомъ, болѣе и болѣе развиваясь, сюжеты получаютъ свое самостоятельное значеніе, однако долго не устанавливаются въ опредѣленной типической нормѣ, какъ это можно видѣть напримѣръ, въ изображеніяхъ Крещенія и Преображенія на мозаикахъ отъ V до IX в. Разнообразію въ развитіи новозавѣтныхъ сюжетовъ такъ же, какъ и ветхозавѣтныхъ, много способствовали миніатюры.

3) Какъ скоро вниманіе сосредоточилось на подробностяхъ въ изобра-

женіяхъ событій Ветхаго и Новаго Завѣта, независимо отъ символическаго соотношенія между тѣмъ и другимъ, оказалась потребность эти событія поэтизировать. Для этой цѣли особенно послужили искусству *книги апокрифическія* Ветхаго и Новаго Завѣта. Уже въ барельефахъ древнѣйшихъ саркофаговъ встрѣчаемъ отклоненіе отъ текста Моисеева въ изображеніи Адама и Еввы, которымъ Господь Богъ даетъ снопъ жита и ягненка; вліяніе новозавѣтныхъ апокрифовъ видимъ, напримѣръ, въ VI в. въ изображеніи Благовѣщенія на колодцѣ на Миланскомъ диптихѣ; въ IX в. въ миніатюрахъ — сошествіе въ адъ, при чемъ Спаситель извлекаетъ оттуда Адама и Евву, Давида и Соломона и Іоанна Предтечу. Къ XII в., кажется, опредѣлился весь циклъ сюжетовъ, принятыхъ изъ апокрифовъ въ иконопись. Лицевые апокрифы, т. е. рукописи съ миніатюрами, способствовали распространенію и укорененію въ нашей иконописи этихъ сюжетовъ. Напримѣръ: Палея, апокрифъ Ветхаго Завѣта, съ миніатюрами, писанъ въ Новѣгородѣ, въ 1477 г. (въ Синодальной библ. № 210); Лицевая Библія, съ апокрифическими сюжетами XVII в. (въ библ. гр. Уварова, № 34); въ концѣ XVII и въ XVIII в. особенно распространены были у насъ лицевыя Страсти Господни, апокрифъ съ миніатюрами, а потомъ съ гравюрами, замѣчательными по своему изяществу, и очевидно составленными по образу западныхъ.

Для общаго обозрѣнія апокрифическихъ изображеній предлагается здѣсь краткій перечень важнѣйшихъ изъ новозавѣтныхъ, вошедшихъ въ иконопись изъ такъ называемаго «Евангелія о Рождествѣ Богородицы», изъ «Протоевангелія Іакова Младшаго», изъ «Сказанія о Рождествѣ Богородицы и о дѣтствѣ Іисуса Христа», изъ «Евангелія Никодима» и т. п. [1]).

— Изъ житія Іоакима и Анны, родителей Богородицы. Анна передъ птичьимъ гнѣздомъ, скорбящая о своемъ неплодствѣ, получаетъ благовѣстіе отъ Ангела о рожденіи отъ нея Богородицы (на фрескѣ въ Кіево-Софійскомъ соборѣ).

— Іоакимъ и Анна, встрѣтившись у златыхъ вратъ Іерусалима, обнимаются. Въ русскомъ подлинникѣ, согласно съ древнѣйшими изображеньями на западѣ.

— Ангелъ приноситъ изъ Рая пищу и питіе Дѣвѣ Маріи въ Іерусалимскомъ храмѣ (на панагіи XII в. на Аѳонской Горѣ, съ славянскими подписями).

— Благовѣщеніе на колодцѣ (на диптихѣ VI в., на вратахъ Св. Павла

1) Fabricius, Codex apocryph. Novi Testamenti. Hamburgi. 1719.—Hofmann, Leben Iesu nach Apokryphen. Leipzig, 1851.—Kolloff. Der evangelische Sagenkreis, въ Раумеровомъ Historisches Taschenbuch. 1860.

внѣ римскихъ стѣнъ XI в.; на фрескѣ Кіево-Софійск. собора). Въ рус. подлинникѣ.

— При Рождествѣ Христовѣ двѣ женщины, омывающія предвѣчнаго Младенца въ купели (на Ватиканск. диптихѣ IX в., на вратахъ Св. Павла внѣ Римскихъ стѣнъ XI в., на вратахъ Суздальскихъ). Въ рус. подлинникѣ.

— Спаситель, сошедши во адъ, извлекаетъ оттуда Адама съ Еввою и праведниковъ Ветхозавѣтныхъ (на миніатюрахъ IX и X в., на вратахъ Св. Павла XI в., на алтарномъ украшеніи въ храмѣ Св. Марка въ Венеціи, Pala d'oro XI—XII в., на вратахъ Равелло XII в. и проч.). Постоянно на русскихъ иконахъ.

— Апостолы прилетаютъ на облакахъ, чтобы присутствовать при Успеніи Богородицы. Переводъ въ русской иконописи, извѣстный подъ именемъ «Успенія на Облакахъ».

— Успеніе Богородицы. Между собравшимися Апостолами, позади одра Богородицы, стоитъ Спаситель держа въ рукахъ ея душу. Впереди Архангелъ Михаилъ отсѣкаетъ руки у невѣрующаго Іудейсктго жреца (на Миніатюрахъ IX—X в.) Въ рус. подлинникѣ.

Любопытное собраніе апокрифическихъ изображеній помѣщено на клеймахъ вокругъ иконы Успенія Богородицы вь главномъ иконостасѣ Софійскаго собора въ Новѣгородѣ [1]).

4) Изъ *Житій Святыхъ*, и притомъ сначало только отдѣльно самыя личности священныя: мучениковъ въ живописи катакомбъ; мучениковъ, отцевъ церкви и другихъ святыхъ на мозаикахъ; потомъ самыя дѣянія Святыхъ и мученія Мучениковъ; напр. дѣянія царя Константина на миніатюрахъ греческой рукописи Григорія Богослова IX в., равно какъ и дѣянія этого Отца Церкви (въ Парижск. библ.); дѣянія Климента Папы Римскаго и Кирилла Первоучителя Славянскаго на фрескахъ подземной церкви подъ базиликою Св. Климента въ Римѣ X—XI в. [2]); Мученія Св. Мучениковъ, начиная съ X в., въ Менологіи Императора Василія и въ рукописи Синодальной Библіотеки въ Москвѣ, X—XI в.

5) Изъ *Хронографовъ, разныхъ сказаній* и *назидательныхъ сочиненій*. Напримѣръ:

— Изъ Хронографовъ: Семь Вселенскихъ Соборовъ, описанія которыхъ помѣщаются въ Подлинникахъ подъ 16 Іюля и 11 Октября. — Подъ царствованіемъ Льва Исавра, описаніе событія, вошедшаго эпизодически въ изображеніе Страшнаго Суда; «Въ то же время въ Царѣградѣ человѣкъ бо-

1) Архим. Макарія, Археол. опис. церк. др. въ Новг. II, 102.

2) См. ниже статью г. Виноградскаго объ этихъ фрескахъ. *Прим. Ред.*

гатъ милостыню многу творя, а отъ прелюбодѣянія до старости не преста. И внезапу умре. И распри бывши о семъ: ови глаголаху: спасена того быти, ови же — ни. И открыся единому затворнику, видѣ на единой странѣ рай красенъ, а на другой странѣ родство огненное (т. е. адъ), и мужа того стояща промежю рая и муки, и на рай взирающа и стенюща».

— Изъ «Лѣствицы Божественнаго восхода» Іоанна Лѣствичника, въ нашихъ подлинникахъ, подъ 30 Марта, такъ описывается изображеніе этой мистической Лѣствицы: «Лѣствица стоитъ на небо, а по ней лѣзутъ два старца, а ангелы ихъ держатъ; единъ старъ аки Власій, а другій младъ, а Христосъ имъ подаетъ вѣнцы, а правою рукою благословляетъ. А кой старецъ съ лѣствицы спалъ, и бѣси влекутъ крюками во адъ» и т. д. Затѣмъ слѣдуютъ имена 30 ступенямъ лѣствицы: о отверженіи міра, о безпристрастіи, о странничествѣ, о послушаніи и т. п.

— Изъ сказанія объ Андреѣ Юродивомъ: его и Епифаново видѣніе Покрова Пресвятой Богородицы въ Влахернскомъ храмѣ (гл. 58). Потому въ описаніи этого праздника подъ 1 числомъ Октября, въ нашихъ подлинникахъ встрѣчаемъ: «по лѣвой рукѣ амвона стоитъ Андрей Юродивый, власы его аки Авраамовы; *выплечася*, правою рукою указываетъ Епифану Святую Богородицу. Епифанъ младъ аки Георгій» и проч.

Дальнѣйшее осложненіе иконописнаго содержанія въ Русскихъ Подлинникахъ произошло изъ источниковъ своеземныхъ, то есть, изъ Русскихъ лѣтописей, житейниковъ и церковныхъ сказаній.

Теперь всѣ многосложныя изслѣдованія на обширномъ поприщѣ русскаго иконописнаго преданія надобно привести къ общему итогу.

Изъ систематически проведеннаго сличенія русскаго иконописнаго содержанія съ памятниками христіанскаго искусства отъ временъ Св. Мучениковъ и до XI и XII столѣтій, явствуетъ, что оно, хотя и восходитъ своими преданіями до древнѣйшихъ источниковъ, но непосредственно ведетъ свое начало отъ той эпохи, когда, вслѣдствіе иконоборства, окончательно установились типы и сюжеты иконописнаго цикла. Впрочемъ, удержало оно въ своемъ составѣ нѣкоторые изъ древне-христіанскихъ символовъ, каковы, напримѣръ, олицетворенія моря, рѣкъ, земли и т. п., а также и отвлеченныхъ понятій, и притомъ больше въ миніатюрахъ, нежели въ собственныхъ иконахъ. Такъ въ одной русской рукописи XVI в., въ Троицко-Сергіевой Лаврѣ (№ 177) между изображеніями мѣсяцевъ удержался древне-христіанскій типъ Добраго Пастыря, съ барашкомъ на плечахъ (мѣсяцъ Апрѣль)[1]. Къ символическимъ сюжетамъ на иконахъ принадлежатъ: Св. Софія, *Кры-*

1) Снимокъ см. у Тихонравова, Памятники отреченной русской литературы. II, стр. 415.

латый Предтеча, Св. Христофоръ съ *песьею головою;* на иконѣ Соборъ Пресвятой Богородицы, олицетворенія Земли и Пустыни въ видѣ дѣвицъ; на иконѣ Крещенія Господня — древне-христіанское представленіе Іордана въ видѣ старца и нѣк. друг. Не смотря на эти остатки древне-христіанской символики, Византійско-Русское искусство, рано усвоивъ себѣ направленіе историческое, старалось воздерживаться отъ дальнѣйшаго развитія символизма, предпочитая изображеніе божества по человѣческому подобію—символическимъ знакамъ, въ силу 82 правила VI Вселенскаго Собора: «На нѣкоторыхъ честныхъ иконахъ изображается, перстомъ Предтечевымъ показуемый агнецъ, который принятъ во образъ благодати, чрезъ законъ показуя намъ истиннаго агнца, Христа Бога нашего. Почитая древніе образцы и сѣни, преданныя Церкви, какъ знаменія и предначертанія истины, мы предпочитаемъ благодать и истину, пріемля оную, яко исполненіе закона. Сего ради дабы и искусствомъ живописанія очамъ всѣхъ представляемо было совершенное, повелѣваемъ отнынѣ образъ агнца, вземлющаго грѣхи міра, Христа Бога нашего, на иконахъ представляти *по человѣческому естеству*, вмѣсто ветхаго агнца, да чрезъ то созерцая смиреніе Бога слова, приводимся къ воспоминанію *Житія Его во плоти*, Его страданія, и спасительныя смерти, и симъ образомъ совершившагося искупленія міра».

Такимъ образомъ, отвергнувъ символическія на Божество намеки, наша иконопись должна была усвоить себѣ принципъ объ опредѣленномъ типѣ Спасителя, принципъ, распространенный потомъ и на прочія святыя личности, а вмѣстѣ съ тѣмъ дать обширное развитіе изображеніямъ Евангельскихъ событій, имѣющихъ свое историческое значеніе, независимое отъ символическихъ толкованій.

Мы видѣли, что въ теченіе столѣтій искусство пробовало свои силы, чтобъ въ наибольшей точности выразить иконописные сюжеты и долгое время ихъ представляло не одинаково, съ разными варіантами, какъ напримѣръ, Преображеніе. Русская иконопись беретъ точкою отправленія для своего преданія тотъ моментъ, когда всѣ эти разнорѣчія приведены были въ ясность и сгладились подъ общею нормою однажды навсегда установившихся иконописныхъ сюжетовъ. Такъ, напримѣръ, три неземные путника, прообразовавшіе Аврааму Троицу, многія вѣка писались безъ крыльевъ, но въ нашу иконопись введены уже тогда, когда получили свой окончательный типъ крылатыхъ ангеловъ. Отвергнувъ предшествовавшія представленія Преображенія, какъ не согласныя ни съ историческимъ принципомъ, ни съ свидѣтельствомъ Евангелія, она остановилась на такомъ представленіи, которое удовлетворяло и тому и другому.

Впрочемъ, и послѣ періода иконоборства, замѣчаются въ Восточномъ

искусствѣ разности въ изображеніи одного и того же сюжета, какъ это мы видѣли изъ сличенія нашихъ подлинниковъ съ Менологіемъ Императора Василія X—XI в.; такъ что установившуюся норму въ одинаковомъ изображеніи иконописныхъ сюжетовъ надобно признать не столько въ дѣйствительности, сколько въ идеальномъ стремленіи Восточнаго искусства къ этой нормѣ. Слѣдовательно, свидѣтельство нашихъ подлинниковъ о томъ, что русская иконопись основывается на иконахъ Софіи Константинопольской VI в. и на миніатюрахъ Менологія Императора Василія, надобно ограничить значительными исключеніями.

Потому слѣды разнорѣчій, которыя предшествовавшіе вѣка не успѣли сгладить, остались и въ русскихъ подлинникахъ. Напримѣръ: троякое изображеніе Благовѣщенія; Крещеніе Спасителя съ Іорданомъ въ видѣ человѣческой фигуры и безъ нея, съ четырьмя рыбами и безъ нихъ. Точно такъ же, не оскорбляя иконописнаго преданія, въ нашъ подлинникъ можно бы ввести разнорѣчія изъ греческаго Менологія и изъ другихъ лучшихъ византійскихъ источниковъ.

Равнымъ образомъ и относительно костюма, при общемъ сходствѣ, замѣчаются въ нашемъ иконописномъ циклѣ безчисленныя отклоненія отъ источниковъ. Въ этомъ дѣлѣ исправленіе нашихъ подлинниковъ можетъ быть совершенно безъ всякаго ущерба церковнымъ преданіямъ, и тѣмъ болѣе потому что оно только возстановитъ забытое или поправитъ испорченное, не внося никакой новизны [1]).

Въ разсужденіи этого предмета не должно выпускать изъ виду того факта, что иконописные сюжеты развивались постепенно въ теченіе многихъ вѣковъ; потому иконописные источники не передаютъ въ точности костюма, современнаго изображаемымъ событіямъ. Иконописный костюмъ есть болѣе условный, составившійся изъ обычаевъ эпохи значительно позднѣйшей (около VI в.), съ примѣсью раннихъ преданій.

Относительно изученія общаго цикла сюжетовъ христіанскаго искусства, наша иконопись имѣетъ высокое значеніе въ двоякомъ смыслѣ. Во первыхъ, по своимъ подлинникамъ она предлагаетъ ту норму, которою было заключено христіанское искусство въ своемъ первоначальномъ развитіи, вполнѣ соотвѣтствовавшемъ идеѣ Церкви до раздѣленія ея на Восточную и Западную. Во вторыхъ, наша иконопись обогащаетъ циклъ христіанскаго искусства многими сюжетами, которые должны быть введены въ общія обозрѣнія и учебники этого предмета, во множествѣ издаваемые въ настоящее

---

1) Weiss, Kostümkunde. Stuttgart. 1862—1864. Русскій и вообще славянскій отдѣлъ обработанъ слабо, неполно и ошибочно.

время на Западѣ. Чуждые произвольныхъ нововведеній и вымысловъ фантазіи, эти сюжеты состоятъ въ общепринятыхъ и давно установившихся элементовъ, но даютъ имъ новый видъ, такъ сказать, въ архитектоническомъ ихъ сочетаніи, какъ это можно видѣть изъ приложенныхъ къ 11 стр. снимковъ съ иконъ: «Единородный Сынъ» и «Почи Богъ». Эти иконописные сюжеты — не иное что, какъ переводъ церковныхъ молитвъ и стиховъ на языкъ живописи: это лицевыя молитвы, лицевая церковная служба. Напримѣръ: *Вѣрую во единаго Бога; Достойно есть яко во истину; О Тебѣ радуется Обрадованная; Хвалите Господа съ небесъ; Величитъ душа моя Господа* и т. п.

Нѣкоторые изъ характеристическихъ сюжетовъ нашей иконописи уже обратили на себя вниманіе западныхъ ученыхъ, напримѣръ: *Единородный Сынъ* въ извѣстномъ сочиненіи Даженкура, *Св. Софія Премудрость Божія* въ изданіи Мартена и Кайе[1]). Въ примѣръ оригинальнаго сюжета Восточной, греко-русской иконописи прилагается здѣсь снимокъ съ иконописнаго рисунка XVII в., изображающаго Іоанна Предтечу *Крылатаго* (рис. 35). Дидронъ въ своей «Христіанской Иконографіи», хотя и помѣстилъ подобный же рисунокъ, съ фрески греческаго монастыря Кайсаріани, но онъ отличается отъ помѣщеннаго здѣсь важною подробностью[2]). На греческой фрескѣ Предтеча держитъ свою голову, на нашемъ рисункѣ — агнца во образѣ Предвѣчнаго Младенца, въ чашѣ. Въ русской иконописи распространены одинаково оба эти перевода, какъ въ древней живописи Новгородской[3]) и Московской, такъ и въ позднѣйшей, сельской[4]). Въ основаніе крылатому типу Предтечи наша иконопись принимаетъ Евангельскій текстъ: «Яко же писано во пророцѣхъ: се азъ посылаю Ангела моего предъ лицемъ твоимъ, иже уготовитъ путь твой предъ тобою» Марк. 1, 2. Такъ какъ въ дѣяніяхъ Предтечи, то есть, въ Крещеніи и въ другихъ событіяхъ его жизни, этотъ типъ не употребляется, и пишется Предтеча обыкновенно безъ крыльевъ; и такъ какъ Крылатый Предтеча изображается, или въ символической иконѣ Софіи Премудрости, или по одну сторону Спасителя, возсѣдающаго на престолѣ въ небесной славѣ, и имѣющаго по другую сторону предстоящую Богородицу, въ иконѣ «Предста Царица одесную», или наконецъ является онъ

1) Martin et Cahier, Mélanges d'archéologie.

2) Histoire de Dieu. Paris. 1843, стр. 72. См. также: Paulli M. Paciaudii, De cultu S. Iohannis Baptistae antiquitatis christianae. Romae. 1755, стр. 192 и слѣд.

3) Архим. Макарія, тамъ же. II. 113—118.

4) Членъ Сотрудникъ Общества Древне-Русскаго Искусства г. Сафоновъ, иконописецъ изъ Палеха, увѣдомляетъ въ своей корреспонденціи въ Общество, что Палеховскіе иконописцы доселѣ на томъ же основаніи пишутъ Крылатаго Предтечу, ссылаясь при этомъ на какіе-то греческіе образцы.

крылатымъ, когда изображается отдѣльно въ иконостасѣ или на металлическихъ складняхъ; то этотъ крылатый типъ долженъ означать Іоанна Предтечу, уже не какъ лицо историческое, а какъ священный идеалъ, вознесен-

85. СВ. ІОАННЪ ПРЕДТЕЧА.
(рисун. XVII вѣка.)

ный изъ здѣшняго житія въ горній міръ, существо небесное, ангельское. Потому, не подчиняясь законамъ природы, онъ имѣетъ двѣ головы: одна на немъ, другую держитъ онъ въ сосудѣ или на блюдѣ въ рукѣ; или же, какъ лицо символическое, имѣетъ въ чашѣ агнца, въ видѣ Предвѣчнаго Младенца.

Христіанское искусство давало крылья и другимъ библейскимъ личностямъ. Такъ изображенъ Евангелистъ Матѳей на мозаикѣ Св. Павла внѣ Римскихъ стѣнъ; такъ-же писанъ въ Чешской Лицевой библіи (въ библ. князя Лобковица, въ Прагѣ) XIII в. Енохъ въ видѣ дряхлаго старца съ крыльями, въ тотъ моментъ, когда Господь Богъ беретъ его живымъ на небо. И доселѣ наши иконописцы пишутъ съ крыльями Илію Пророка и нѣкоторыхъ святыхъ Дѣвственниковъ, въ ознаменованіе ихъ дѣвственности[1]).— Также встрѣчается въ искусствѣ изображеніе Мучениковъ и съ двумя головами, то есть, съ одною на плечахъ, въ естественномъ положеніи, и съ другою въ рукахъ; напримѣръ, итальянскій живописецъ Спинелло Аретино, XIV в., такъ представилъ Св. Мученицу Луциллу[2]).

Въ заключеніе о сравнительно-историческомъ методѣ изученія нашей иконописи надобно упомянуть, что этотъ методъ удобнѣе всякихъ богословскихъ состязаній можетъ служить къ соглашенію между направленіемъ старообрядческимъ и православнымъ.

Мы видѣли, какъ просто и наглядно рѣшаются вопросы о четвероконечномъ крестѣ и благословляющемъ сложеніи перстовъ.

Не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что четвероконечный крестъ многими столѣтіями предшествуетъ въ церковномъ искусствѣ кресту восьмиконечному. Четвероконечный встрѣчается еще въ памятникахъ, предшествующихъ времени Царя Константина (то есть, до IV в.), и за тѣмъ господствуетъ при Константинѣ и въ слѣдующихъ столѣтіяхъ. Что же касается до креста восьмиконечнаго, то онъ обязанъ своимъ происхожденіемъ въ искусствѣ изображеніямъ крестной смерти Спасителя, которыя стали слагаться значительно позднѣе многихъ другихъ Евангельскихъ изображеній. Но и Распятіе сначала представлялось на четвероконечномъ крестѣ [даже до IX в.]. Сверхъ того, нижняя поперечина креста, означающая подножіе Распятаго, сначала не была такой длины, какъ стали ее дѣлать въ послѣдствіи, и притомъ она полагалась прямо, горизонтально, а не наперекось, какъ принято теперь въ восьмиконечномъ крестѣ.

Итакъ, кто хочетъ предпочитать восьмиконечный крестъ четвероконечному, можетъ имѣть какія бы то ни было соображенія, только не свидѣтель-

1) Сообщено тѣмъ же Палеховскимъ иконописцемъ А. Л. Сафоновымъ.

2) Въ Кёльнскомъ Музеѣ, Итальянское собраніе Рамбу, № 83.

ства христіанской древности. Кто же признаетъ одинаковый авторитетъ за обѣими формами креста, тотъ будетъ согласоваться съ исторіею иконописнаго преданія.

Благословляющая десница въ сложеніи перстовъ, какъ мы видѣли, представляетъ бо́льшее разнообразіе. Распростертая длань, какъ кажется, предшествуетъ сложенію перстовъ. За тѣмъ является, въ незначительномъ промежуткѣ времени, сложеніе именословное, католическое и старообрядческое. Но не подлежитъ сомнѣнію, что въ VI в., во времена Юстиніана, въ Греціи уже господствуетъ сложеніе именословное, что̀ явствуетъ изъ мозаики въ Св. Софіи Константинопольской; между тѣмъ какъ на Римской мозаикѣ храма Космы и Даміана, того же вѣка, Христосъ благословляетъ распростертою дланью, не слагая перстовъ; а на греческихъ миніатюрахъ Пророковъ того же времени (въ Туринѣ) Іоиль благословляетъ именословно, Михей же слагая персты по обычаю, впослѣдствіи принятому на Руси старообрядцами.

IV. Изящество иконописнаго преданія.—Природа и идеальность.—Иконописные типы.

Смѣшивая новѣйшую русскую иконопись ремесленнаго сельскаго производства съ иконописью древне-русскою, а эту послѣднюю съ византійскою, и вмѣстѣ съ тѣмъ не отличая въ живописи византійской древнѣйшаго изящнаго стиля отъ позднѣйшаго испорченнаго, сверхъ того, основываясь въ своихъ сужденіяхъ о живописи византійско-русской на старыхъ иконахъ, обветшалыхъ и утратившихъ свой колоритъ отъ времени, отъ сырости и другихъ случайностей, русская публика вообще имѣетъ самое смутное понятіе объ этомъ предметѣ. Здѣсь разумѣются не только тѣ, которые безусловно порицаютъ въ искусствѣ все древне-русское и византійское, но и тѣ, которые убѣждены въ высокихъ достоинствахъ этого стиля въ отношеніи религіозной идеальности и строгаго благочестія. Тѣ и другіе, не смотря на противоположность своихъ взглядовъ, исходятъ отъ одного и того же смѣшеннаго понятія объ иконописномъ стилѣ, и, можетъ быть, цѣнители византійско-русскаго искусства, держась ложнаго основанія, приносятъ больше вреда въ распространеніи превратныхъ понятій объ этомъ искусствѣ, нежели хулители; потому что, своею неосновательностью давая противъ себя оружіе своимъ противникамъ, они только вводятъ въ подозрѣніе и роняютъ

то дѣло, на возстановленіе котораго они—казалось бы—болѣе другихъ призваны. Можно отдать имъ полную справедливость во всемъ, что̀ говорятъ они о святости сохраненія древне-христіанскихъ преданій въ искусствѣ православномъ, о вѣрности иконописныхъ типовъ Христа, Богородицы, Пророковъ, Апостоловъ и другихъ святыхъ личностей, объ идеальномъ представленіи сюжетовъ, не заслоняемыхъ и не нарушаемыхъ внесеніемъ ненужныхъ, праздныхъ мелочей изъ дѣйствительности, о строгости молитвеннаго выраженія въ лицахъ. Но, какъ ни достойны уваженія всѣ эти качества, онѣ могутъ быть выражены въ искусствѣ только тогда, когда въ немъ соблюдено главнѣйшее, основное условіе, безъ котораго невозможны ни вѣрность типовъ, ни ясность традиціоннаго сюжета, ни благочестивое выраженіе. Это главнѣйшее условіе есть *природа*.

Подъ природою въ искусствѣ разумѣется вѣрность дѣйствительности въ очертаніи фигуръ, въ ихъ постановкѣ и движеніи, и особенно въ выраженіи душевныхъ движеній, наконецъ въ колоритѣ. Это требованіе должно быть признаваемо законнымъ и разумнымъ на томъ основаніи, что только при естественности всѣхъ внѣшнихъ формъ изображенія, при вѣрности душевнаго выраженія, какъ во всей фигурѣ, такъ и преимущественно въ лицѣ, художникъ можетъ внушить зрителю тѣ идеи, которыя его самого воодушевляютъ. Вѣрность природѣ и естественность надобно строго отличать отъ такъ называемаго натурализма, забирающаго себѣ господство между новѣйшими живописцами, особенно въ нашемъ отечествѣ. Рафаэль всегда былъ вѣренъ природѣ, но никто не заподазривалъ его въ натурализмѣ. Голландская школа Ванъ-Эйковъ уже въ XV вѣкѣ умѣла достигнуть самой тщательной, фотографической передачи натуры, но постоянно оставалась на высотѣ искренняго религіознаго направленія, и очень рѣдко падала въ натурализмъ, и то по недостатку эстетическаго вкуса, разумѣется, сравнительно съ итальянскими мастерами того же времени и ранѣе. Натурализмъ, въ своей послѣдней крайности, есть особенный видъ подражанія природѣ: или тупое, безсмысленное воспроизведенье дѣйствительности, или намѣренное представленіе только матеріальной стороны жизни, въ соотвѣтствіе тѣмъ современнымъ ученьямъ, которыя посягаютъ на религію и низводятъ все человѣческое до животныхъ инстинктовъ; какъ напримѣръ, если бы какой живописецъ, чтобъ пріучить публику къ ужасамъ крови и рѣзни, вздумалъ изобразить дымящійся кровью трупъ Робеспьера, въ видѣ отвратительнаго анатомическаго препарата, или, чтобъ наглядно убѣдить въ тщетности утѣшеній религіи въ роковыя минуты, изобразилъ бы прекрасную женщину въ звѣрскомъ отчаяніи и отупѣніи, ожидающую смерти въ темницѣ, заливаемой изъ оконъ водою во время наводненія.

Природа одинаково нужна въ искусствѣ, и идеалисту и матеріалисту; тотъ и другой, съ одинаковыми правами могутъ пользоваться ея формами, но только съ различіемъ въ своихъ цѣляхъ — идеалистъ для облагороженія и возвышенія идей и чувствованій, матеріалистъ—для низведенія человѣческаго достоинства до степени звѣря.

Условившись въ понятіи о природѣ, и строго отличивъ естественность отъ портретности и натурализма, мы должны придти къ убѣжденію, что только то иконописное произведенье можетъ удовлетворить всѣхъ и каждаго, которое, съ религіознымъ одушевленьемъ, соединяетъ вѣрность природѣ, какъ во всѣхъ очертаніяхъ фигуры, такъ и въ ея движеніи и выраженіи; напримѣръ, когда тѣло распятаго Спасителя написано съ знаніемъ анатоміи, а плачъ и тоска предстоящихъ — съ наблюденіемъ надъ природными выраженьями этихъ душевныхъ и тѣлесныхъ движеній. Дѣло художника относительно природы тѣмъ и ограничивается. Затѣмъ онъ является уже, или идеалистомъ, матеріалистомъ. Онъ удержится въ предѣлахъ идеальнаго представленія своего сюжета, если благоговѣніе внушитъ ему въ лицѣ Распятаго выразить красоту неземнаго спокойствія, которую иногда накидываетъ на черты покровъ смерти: какъ это удалось, напримѣръ, Дюреру въ его знаменитомъ образѣ въ Вѣнскомъ Бельведерѣ: Поклоненіе Троицѣ. Художникъ увлечется матеріализмомъ, если дастъ волю своей охотѣ копировать мертвое тѣло во всемъ его безобразіи, какъ сдѣлалъ такую попытку Андрей Мантенья, въ изображеніи усопшаго Спасителя, въ смѣломъ ракурсѣ, или сокращеніи фигуры, отъ ногъ, прямо обращенныхъ къ зрителю, на картинѣ въ Миланской галлереи Брера.

Древне-христіанское искусство, а также и византійское до XII в., при идеальности религіознаго одушевленія, представляетъ въ лучшихъ своихъ произведеньяхъ естественность очертаній и колорита и очевидное стремленіе къ подражанію природѣ, какъ къ необходимому условію искусства.

Въ доказательство этому мы приведемъ нѣсколько данныхъ изъ извѣстныхъ уже намъ источниковъ иконописнаго преданія.

Древне-христіанскіе художники [1]), воспитанные на античныхъ преданьяхъ классическаго искусства, усвоили себѣ тотъ стиль, образцы котораго сохранились въ Геркуланумѣ и Помпеи. Стѣнная живопись миѳологическаго содержанія, открытая въ этихъ городахъ, и живопись христіанская II и III столѣтій въ катакомбахъ, при всемъ различіи въ содержаніи и идеяхъ — очевидно, произведенья одной и той же школы, такъ что можно бы

1) См. мою статью о Образцахъ Иконописи въ Публичномъ Музеѣ. Московск. Вѣд. 1862 г. №№ 111—113.

предполагать, что тотъ же мастеръ, когда былъ язычникомъ, украшалъ сценами изъ Овидіевыхъ Метаморфозъ дворецъ Римскаго Кесаря, а, принявши крещенную вѣру, тою же самою кистью и тѣми же красками изображалъ мучениковъ и библейскую исторію въ катакомбахъ. Природу и изящество онъ наслѣдовалъ отъ античнаго искусства, но возвысилъ и одухотворилъ и то и другое христіанскимъ восторгомъ временъ мученичества. Потому произведенья древне-христіанскаго стиля отличаются гармоніею въ сочетаніи свѣжести природы съ благородною идеализаціею — этимъ существеннымъ качествомъ искусства античнаго. Постановка и движеніе фигуръ, поворотъ головы и очертаніе лица, наконецъ драпировка—все дышетъ античнымъ изяществомъ. Статуя послужила образцомъ для живописной фигуры, которая на древне-христіанской мозаики или на миніатюрѣ, также какъ и на Помпеянской стѣнѣ, будто изваяніе, отдѣляется на ровномъ цвѣтномъ фонѣ, который потомъ стали позолачивать. Иногда по ровному полю, позади фигуръ, проводятся архитектурныя линіи, зданія, стѣны арокъ, какъ напримѣръ на мозаикахъ Св. Георгія въ Солунѣ IV в., или въ послѣдствіи, на миніатюрахъ Менологія X—XI в. Ландшафта еще нѣтъ. Дерева стоятъ безъ перспективы; воздухъ не оживляетъ ихъ тяжелой листвы, будто они скопированы съ каменнаго рельефа на саркофагахъ. Но животныя—птицы и звѣри, изображены натурально и изящно. Древне-христіанская миніатюра — это прекрасный античный рельефъ, перенесенный на плоскость и оживленный самымъ свѣжимъ колоритомъ. Примѣръ античной фигуры города Гаваона на миніатюрѣ рукописи Іисуса Навина VII—VIII в. см. на рис. 36 и слѣдующемъ 37 рисункѣ изъ Діоскорида. Примѣръ цѣлаго рельефа на миніатюрѣ см. дальше изъ Лобковской Псалтыри IX в.

Такое же сходство въ стилѣ замѣчается между миніатюрами христіанскаго содержанія и содержанія языческаго въ рукописяхъ церковныхъ и классическихъ, писанныхъ одновременно, IV—V столѣтіяхъ.

Таковы греческія миніатюры Иліады въ знаменитой рукописи Миланской Амброзіаны [1]). Характеръ этихъ миніатюръ общій съ живописью катакомбъ, а также Геркуланума, Помпеи и другихъ остатковъ древне-христіанскаго искусства. Рисунокъ бойкій, краски наложены мастерски и смѣло. По отвалившейся кое-гдѣ краскѣ надобно полагать, что мастеръ сначала обводилъ чернилами общіе контуры или абрисы, а потомъ раскрашивалъ, впрочемъ не все, а только положеніе фигуръ и общія группы складокъ, лица же оставлялъ безъ чернаго очерка, предоставляя вырисовку ихъ мѣстнымъ краскамъ, тѣнямъ и бликамъ, какъ у насъ дѣлали русскіе миніатюристы

1) Рисунки см. Angelo Maio, Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis. Mediolani 1819.

даже до послѣдняго времени, отрисовавъ всѣ фигуры, и оставивъ лица пустыми пробѣлами (что часто встрѣчается въ рукописяхъ). Потомъ греческій миніатюристъ всѣ частности фигуръ наводилъ мѣстными колерами, а по нимъ уже расписывалъ и растушевывалъ подробности, для рельефа фигуры, свѣтлыми и темными красками. Такъ все пространство, назначенное для лица, онъ наводилъ тѣльнымъ цвѣтомъ, обыкновенно жаркаго, мѣдноватаго оттѣнка. Потомъ — глаза, брови, губы, онъ писалъ темнымъ колеромъ; въ глаза пускалъ бѣлилы для изображенья бѣлка и для освѣщенія взора свѣтомъ; по носу и другимъ выдающимся чертамъ проводилъ слегка бѣловатые блики, а на губы сверхъ чернаго налагалъ красное; также наводилъ румянецъ. Довольно натурально пишетъ онъ животныхъ и дерева, и, хотя не знаетъ полнаго ландшафта, но въ изображеньи отдѣльныхъ предметовъ природы очевидно стремится къ подражанію природѣ.

36. Городъ Гаваонъ. (изъ греч. рукоп. VII вѣка.)

Очень близки къ этимъ миніатюрамъ и по времени происхожденья и по стилю миніатюры греческой Библіи въ Публичной Библіотекѣ въ Вѣнѣ. Сколько художникъ стремился къ естественности и искалъ себѣ опоры въ подражаніи природѣ и въ античныхъ преданьяхъ, можно судить изъ краткаго описанія слѣдующихъ миніатюръ этой рукописи [1]).

— Мин. I. Исторія первыхъ человѣковъ. Адамъ и Евва — великолѣпныя фигуры, и по красотѣ, и естественности, особенно въ сценѣ грѣхопаденія. Позы обѣихъ классически изящны. Какъ по всей фигурѣ, такъ и по своей позѣ Евва напоминаетъ античный типъ Венеры. Тѣло ея бѣло, Адама, — смуглое мѣднокрасное. Въ обѣихъ фигурахъ много выраженія. Весь фонъ въ листьяхъ и вѣтвяхъ, съ цвѣтами и плодами.

— Мин. 3. Потопъ. Въ рисункѣ утопающихъ очевидно стараніе художника слѣдовать природѣ. Колоритъ яркій: по синему морю мелькаютъ красныя одежды и смуглыя лица и тѣла. На головахъ утопающихъ пряди волосъ вѣтромъ откидываются назадъ, что̀ придаетъ головѣ изящный очеркъ,

1) Нумера приводятся здѣсь по помѣткамъ на оригиналахъ.

особенность, напоминающая многія фигуры Рафаэля. Иные изъ утопающихъ въ смѣлыхъ раккурсахъ, на которые художникъ не рискнулъ бы безъ короткаго знакомства съ природою. Таковы двѣ фигуры, помѣщенныя рядомъ будто для того, чтобъ показать мастерство рисунка: обѣ въ своемъ сокращеніи, въ горизонтальномъ положеніи, обращены головою къ зрителю, но одна писана отъ лица навзничь, а другая — отъ затылка — ничкомъ.

— Мин. 6. Ной спитъ, полуобнаженный. Въ изображеніи нагаго тѣла художникъ хотѣлъ быть анатомически вѣренъ природѣ. Особенно натурально писана виноградная вѣтвь, однако съ тою замѣтною особенностью, что листья изображены тщательнѣе и вѣрнѣе гроздій.

— Мин. 9. Лотъ бѣжитъ съ своимъ семействомъ изъ Содома. Городъ горитъ. Жена Лота только что превратилась въ соленый столбъ. Она была въ свѣтломъ голубоватомъ одѣяніи, и широко драпирована: такъ она и осталась вся свѣтло-голубоватая, и лицо стало того же цвѣту, будто мраморная статуя, широко драпированная, но драпировка, отъ превращенія въ тяжелую массу, виснетъ тяжелыми складками, отъ чего вся фигура потонѣла, будто уже готова изъ статуи, съ ловкимъ поворотомъ головы, съузиться въ колонну съ капителью. Спокойствію этой окаменѣлой фигуры, отвѣсно вкопаной, какъ столбъ, отлично противополагается, вся скосившаяся отъ быстроты, бѣгущая группа Лота съ остальнымъ его семействомъ. Всѣ они, и въ жестахъ, и въ чертахъ лица, выражаютъ внезапный ужасъ, особенно самъ Лотъ, въ трепетѣ закрывающій одѣяніемъ свое лицо, однако не настолько, чтобъ нельзя было читать рѣзкаго выраженія, отражающаго его чувства, въ конвульсивно сжатыхъ бровяхъ.

— Мин. 15. Исавъ возвращается съ охоты. Онъ ведетъ лошака. За нимъ идетъ охотникъ — и по колориту и по граціозному рисунку — фигура Помпеянской живописи, въ розовой короткой рубахѣ и сандаліяхъ. На лѣвомъ плечѣ держитъ палку, на которой виситъ убитый заяцъ. Переднія лапы, за которыя заяцъ привязанъ къ палкѣ, подняты вверхъ, и потому голова насильственно выпрямилась и такъ окоченѣла, а уши печально опустились. Въ этомъ убитомъ звѣркѣ, съ граціознымъ выраженьемъ соединена замѣчательная натуральность въ рисункѣ и колоритѣ, будто у Голландцевъ XVII в., только не такъ микроскопически, какъ отдѣлывали эти позднѣйшіе мастера, а широкою кистью отдѣланы мускулы звѣря и шерсть. Фигурѣ охотника дана необыкновенная живость и грація движенія, въ мгновенномъ поворотѣ головы; потому что, идя, онъ оборачивается назадъ къ собакѣ, которую ведетъ на двухъ ремняхъ, привязанныхъ къ ея ошейнику; между тѣмъ какъ другая собака забѣжала впередъ и съ выраженіемъ какой-то любезности въ своихъ свободныхъ движеніяхъ ласкается къ хозяину: под-

прыгнувши, она подняла къ нему свою морду и ласково касается лапою его колѣнки.

— Мин. 29. Іосифъ спитъ на кровати, на свѣтло голубоватой постелѣ и такого же цвѣта подушкахъ, драпированный того же цвѣта покрываломъ, оставившимъ обнаженными только голову и руки по самыя плечи. Онъ въ отличномъ раккурсѣ, и въ смѣломъ, но натуральномъ поворотѣ. Правую руку подложилъ подъ голову, а лѣвою держитъ одѣвающее его полотно. Въ небесахъ, въ синемъ полукругѣ усѣянномъ звѣздами, ему покланяются луна и солнце: луна въ видѣ Діаны, съ рожками молодого мѣсяца на головѣ, писана только бѣлыми очертаніями по голубому; солнце, въ видѣ Аполлона, все розовое, въ коронѣ; отъ него идутъ красные лучи. Этотъ мотивъ, съ нѣкоторыми варіаціями, повторился въ одной изъ Чешскихъ миніатюръ Лобковицкой Библіи XIII в.—На миніатюрѣ рядомъ, тотъ же Іосифъ разсказываетъ свой сонъ отцу и матери. Удивленіе слушающихъ выражено въ рѣзкихъ, но натуральныхъ движеніяхъ. Внизу братья Іосифа, изящно расположенные группами, пасутъ стада. Рисунокъ, горячій колоритъ тѣла, положеніе и движеніе фигуръ—словомъ, все въ этой миніатюрѣ вѣетъ красотою и естественностью античной живописи.

— Мин. 33. Темница, въ видѣ круглой ямы. По сторонамъ Виночерпій и Хлѣбодаръ: въ ихъ позахъ, движеніяхъ и въ чертахъ лица отлично выражены уныніе и отчаяніе. Между ними, въ рѣзкомъ съ ними контрастѣ—блистающая юностью, красотою и благороднымъ спокойствіемъ прекрасная фигура Іосифа, напоминающая лучшіе античные типы Помпеянской живописи.

—Мин. 36. Прекрасный юноша Іосифъ, весь проникнутый неземнымъ вдохновеньемъ, объясняетъ Фараону сны. Фараонъ сидитъ на престолѣ, красивая фигура, безъ бороды, въ низенькой золотой коронѣ, или діадемѣ, украшенной бѣлымъ и краснымъ, въ великолѣпномъ, но не въ широкомъ одѣяніи, ловко обхватывающемъ его развязную фигуру [1]).

Вѣрность природѣ, въ очертаніяхъ, выраженіи и колоритѣ, руководимая чувствомъ античной красоты, и воодушевленная искренностью благочестія первыхъ вѣковъ христіанства — вотъ первые залоги Византійскаго художественнаго преданія, открываемые въ греческихъ миніатюрахъ IV—V столѣтія. Слѣдующее за тѣмъ столѣтіе, оставившее намъ высшій образецъ этого стиля въ Св. Софіи Константинопольской, поддерживаетъ тоже преда-

1) Какъ для этой, такъ и для слѣдующей рукописи смотр. рисунки съ греческихъ миніатюръ, впрочемъ не вѣрно снятые: D. Danielis de Nessel, Breviarium et supplementum Commentariorum Lambecianorum. Vindobonae et Norimbergae. 1690.

ніе и служитъ посредствующимъ звеномъ между древне-христіанскимъ и собственно византійскимъ стилемъ.

Изъ рукописей, относящихся ко времени сооруженія и украшенія Св. Софіи Константинопольской, остановимся на двухъ: на Вѣнскомъ Діоскоридѣ и на Туринскихъ Пророкахъ.

Миніатюры Діоскорида имѣютъ высокую важность для исторіи искусства потому, что предлагаютъ въ своемъ содержаніи и въ технической отдѣлкѣ живую связь VI-го вѣка, особенно въ портретныхъ изображеньяхъ — съ преданьями античными, которыя постепенно вошли въ миніатюры этой рукописи, переходя изъ вѣка въ вѣкъ отъ раннихъ рукописей этого сочиненія. Сначала идутъ миніатюры историческаго и символическаго содержанія, потомъ писаны растенія, далѣе змѣи, насѣкомыя и наконецъ птицы. Рисунокъ вообще правильный, колоритъ яркій, и въ человѣческихъ фигурахъ цвѣтистый и жаркій, будто Венеціанской школы. Очерка не видать изъ подъ мѣстнаго колорита, по которому, будто гвашью, наведены тѣни и блики и румянецъ на лицѣ. Въ растеніяхъ вся зелень писана натурально, листы въ перегибахъ, и раккурсахъ будто живые, но цвѣты значительно грѣшатъ противъ натуры. Особенно изящно писаны птицы съ разноцвѣтными перьями, сюжетъ, рано перенесенный изъ Византіи въ русское искусство, напр. въ Изборникѣ Святославовомъ 1073 года. Судя по миніатюрамъ Діоскорида, можно смѣло заключить, что живопись Византійская VI вѣка получила по преданію отъ античныхъ школъ всѣ художественныя средства для выраженія своихъ идей, само собою разумѣется, за исключеніемъ перспективы, ландшафта и свѣтлотѣни, введенныхъ въ искусство значительно позднѣе.

Укажу на миніатюры, равно любопытныя и по вѣрности природѣ, и по античной красотѣ.

— Передъ сидящимъ Діоскоридомъ (рис. 37) стоитъ красивая женщина, держа въ рукахъ мандрагору, т. е., корень растенія, оканчивающійся человѣческою фигурою. Внизу умирающая собака. Надъ женскою фигурою надписано: εὕρεσις (изобрѣтеніе). И такъ, это олицетвореніе. Посреди стоитъ въ нишѣ подъ красивымъ полусводомъ таже женская фигура (изобрѣтеніе), съ мандрагорою въ рукѣ. Налѣво отъ зрителя, сидитъ живописецъ, задомъ къ этой женской фигурѣ, и, оглядываясь не совсѣмъ въ ловкомъ поворотѣ, списываетъ мандрагору на пергаменѣ, прибитомъ гвоздикомъ къ пюпитрѣ (въ родѣ классной доски на ножкахъ); а направо сидитъ самъ Діоскоридъ и пишетъ, держа книгу на правомъ колѣнѣ: обычай писцовъ того времени, наблюдаемый иногда и въ нашей древней иконописи въ изображеніи пишущихъ Евангелистовъ. Но для насъ особенно

важенъ живописецъ, списывающій растеніе съ натуры: прямое указаніе на то, что древне-христіанская живопись не разрывала своей связи съ непосредственнымъ изученьемъ природы.

— Миніатюра въ великолѣпной рамѣ, написанной въ видѣ золотой цѣпи на синемъ фонѣ. Въ переплетахъ цѣпи, писаны, на помпеянскій манéръ, амуры, занимающіеся разными издѣліями, между прочимъ одинъ рисуетъ на пюпитрѣ. Въ самой миніатюрѣ: на тронѣ въ царскомъ вѣнцѣ, въ фіолетовомъ исподнемъ одѣяніи, и въ золотомъ верхнемъ, сидитъ красивая женщина. Это Юліана Аникія, скончавшаяся въ началѣ царствованія Юстиніана. По

37. ДІОСКОРИДЪ И ЖИВОПИСЕЦЪ.
(изъ греч. рукоп. VI вѣка.)

сторонамъ стоятъ двѣ женскія фигуры; это олицетворенья, какъ значится въ греческихъ подписяхъ: одна *Благоразуміе,* съ книгою; другая—*Великодушіе,* съ золотыми деньгами. Около послѣдней обнаженная дѣтская фигурка съ крыльями, держитъ раскрытую книгу: это античный Амуръ, но получившій новое, символическое значеніе *Любви къ премудрости Господней,* какъ значится въ греческой подписи: πάθος τῆς σοφίας χρίστου amor sapientiae creatoris — по переводу Несселя). Передъ Юліаною пала въ ноги въ молитвенномъ, наивномъ положеніи, усвоенномъ въ искусствѣ Византійскомъ, женская фигура: это *Благодарность*, какъ значится въ греческой подписи (εὐχαριστία).

Всѣ лица этихъ и другихъ миніатюръ разбираемой рукописи прекрасны; фигуры пропорціональны, портреты характерны; олицетворенья носятъ отпечатокъ античныхъ типовъ классической миѳологіи. Амуръ служитъ очевидно посредникомъ между древнею миѳологіею и христіанскою символикою.

Дошедши до VI вѣка, въ подтвержденіе мысли о томъ, что искусство Византійское не чуждалось природѣ, надобно припомнить въ искусствѣ монументальномъ знаменитыя мозаики въ Равеннскомъ храмѣ Св. Виталія, изображающія въ портретахъ императора Юстиніана съ свитою царедворцевъ и со стражею, архіепископа Максиміана съ духовенствомъ и императрицу Ѳеодору съ придворными дамами и евнухами. Особенно удачно переданъ характеръ Ѳеодоры, ея умъ, жестокость и чувственность, въ выразительномъ, блѣдномъ и длинномъ лицѣ, въ маленькомъ ртѣ и большихъ, глубокихъ глазахъ. Сверхъ того, вся эта торжественная процессія, съ великолѣпными костюмами, составляя драгоцѣнный памятникъ для исторіи быта того времени, тѣмъ самымъ говоритъ въ пользу мастеровъ этой мозаики, относительно ихъ желанія быть вѣрными дѣйствительности [1]).

Говоря о портретахъ греческаго искусства VI в., слѣдуетъ припомнить, что этотъ художественный элементъ по прямому преданію восходитъ къ первымъ вѣкамъ христіанства. Превосходные портреты Галлы Плацидіи, Гонорія и Валентиніана III, работа греческаго мастера Вуннерія, V в., на знаменитомъ крестѣ въ Брешіи, служитъ посредствующимъ звеномъ между портретами на позднѣйшихъ мозаикахъ и на древнѣйшихъ саркофагахъ, въ щитахъ, или медальонахъ, отличный образецъ которыхъ смотр. на снимкахъ саркофаговъ.

Такъ какъ въ основѣ типа Спасителя предполагалось его человѣческое подобіе, то есть, возсозданіе его дѣйствительнаго образа, какъ онъ явился исторически, и такъ какъ этотъ типъ разработывался въ искусствѣ въ связи съ сказаніями о настоящемъ образѣ Христа, отпечатлѣнномъ нерукотворно на убрусѣ: то очевидно, что христіанское искусство, развивая священные типы, вмѣстѣ съ тѣмъ должно было воздѣлывать и портретъ.

На низшей степени пониманія и при неразвитости вкуса типъ смѣшивается съ портретомъ. Такъ древне-русскіе иконописцы, изыскивая древнѣйшія иконы святыхъ, оставались въ увѣренности, что они стремятся къ воспроизведенію ихъ портретныхъ подобій. Типъ, понимаемый въ смыслѣ художественномъ, есть нечто иное, какъ идеальное возсозданіе общаго, неизмѣннаго характера какой нибудь личности, запечатлѣнной извѣстною идеею.

1) Kugler, Handbuch d. Gesch. d. Malerei. 2-е изд. 1847 г., стр. 42.

Въ этомъ смыслѣ типъ соединяетъ въ себѣ портретность съ идеальностью, и именно въ томъ видѣ, какъ онъ проявляется въ античныхъ идеалахъ.

Какъ вся древне-христіанская живопись послѣдовательно развилась изъ античной, такъ и потребность въ типическомъ обособленіи священныхъ личностей восходитъ къ эстетическимъ законамъ античной скульптуры, которая такъ отчетливо опредѣлила всѣ типы классическаго Олимпа. Уже съ давнихъ временъ артистическій взглядъ привыкъ съ перваго разу отличать Зевса отъ Аполлона, Юнону отъ Діаны. Когда христіанское искусство, болѣе и болѣе высвобождаясь отъ античной примѣси, должно было опредѣлить свой собственный циклъ священныхъ личностей и историческихъ сценъ; тогда искусство, воспитанное древностью, естественно пришло къ тому результату, что эти личности и сцены тогда только всѣми будутъ понимаемы въ ихъ настоящемъ смыслѣ, когда въ точности онѣ будутъ опредѣлены однажды навсегда, то есть, чтобы лицо и одежда того или другаго типа имѣли свой извѣстный, какъ бы портретный характеръ, такъ же какъ Благовѣщенье или Рождество писались бы съ извѣстными подробностями и въ одинаковомъ порядкѣ. Этотъ законъ типичности, созрѣвшій въ Византійскомъ стилѣ, точно также не можетъ служить ему упрекомъ въ стремленіи къ неподвижности и безжизненности, какъ и античной скульптурѣ, которая при типичности умѣла держаться на почвѣ дѣйствительности и не сковывала художественной свободы; потому что типъ есть совокупность начала портретнаго съ идеальнымъ. Слѣдовательно портретность, которой искали въ священныхъ иконахъ, должна быть понимаема не иначе, какъ въ смыслѣ опредѣленнаго идеальнаго типа. Именно этимъ объясняются разноречія во мнѣніяхъ древнихъ богослововъ о типѣ Спасителевомъ. Между тѣмъ какъ одни, съ точки зрѣнія внѣшней объективной, хотѣли опредѣлить черты лица Спасителя во всей ихъ подробности, другіе, съ точки зрѣнія идеальной и субъективной, утверждали, вмѣстѣ съ Оригеномъ[1]), что лицо Спасителя не имѣло опредѣленнаго выраженія, и въ разныя времена бывало различно, или казалось каждому иначе, смотря по его личному расположенію. Въ отношеніи искусства, это послѣднее мнѣніе удобно примѣняется къ объясненію художественнаго типа Спасителева, который, въ своихъ общихъ очертаніяхъ (изложенныхъ въ третьей главѣ этой статьи), является болѣе или менѣе одинаковымъ на всѣхъ произведеніяхъ мозаическаго періода, и вмѣстѣ въ тѣмъ имѣетъ различное выраженіе въ каждомъ изъ нихъ. Это будто одна и та-же личность, но различно понятая художниками и представленная съ различнымъ выраженіемъ на каждой изъ множества иконъ. Для наглядности,

---

1) Glückselig, Christus-Archäologie. Стр. 83.

указывая здѣсь снимокъ съ римской мозаики Космы и Даміана, мы должны присовокупить, что, на основаніи сказаннаго, только всѣ вмѣстѣ взятыя древнѣйшія иконы Спасителя могутъ дать удовлетворительное понятіе объ этомъ божественномъ типѣ.

Тоже самое надобно разумѣть и о прочихъ христіанскихъ типахъ. Каждое изъ священныхъ лицъ на разныхъ иконахъ имѣетъ черты общія и вмѣстѣ различается по особенности въ личномъ взглядѣ художника.

Что не требовалось предварительнаго портрета съ натуры для того, чтобъ художественный типъ съ идеальностью характера соединялъ въ себѣ кажущуюся портретность, достаточно вспомнить о превосходнѣйшихъ типахъ ветхозавѣтныхъ лицъ, пророковъ и праотцевъ, въ памятникахъ древняго христіанскаго искусства. Именно здѣсь надобно обратить вниманіе на другую изъ двухъ вышеупомянутыхъ рукописей VI в. Это Пророки (Малые) въ Туринской библіотекѣ. Для любителей и художниковъ предлагается здѣсь копія съ обоихъ листовъ, на которыхъ изображаются юношескіе типы Пророковъ Аввакума, Исаіи и Захаріи, четыре — среднихъ лѣтъ: Софоніи, Іоиля и др. и четыре — типовъ старческихъ: Іоны, Михея и пр. Сравнивая эти изображенія съ описаніями въ русскихъ подлинникахъ, не можемъ не отдать справедливости этимъ отличнымъ руководствамъ въ томъ, что, не смотря на очень естественныя отклоненія ихъ отъ древнехристіанскаго преданія, зависѣвшія отъ разныхъ обстоятельствъ, все же они представляютъ замѣчательное съ нимъ согласіе, какъ это можно видѣть изъ описанія изображенныхъ здѣсь Пророковъ, взятыхъ изъ рукописи VI в. А именно:— Аввакумъ: младъ аки Георгій.— Захарія Серповидецъ: младъ

38. Изображенія Пророковъ въ Туринской библіотекѣ.

аки Димитрій. — Софоній: сѣдъ аки Богословъ. — Іоиль: сѣдъ аки Илія. Илія же характеризуется такъ: сѣдъ, косматъ. — Іона: сѣдъ, плѣшивъ, брада аки у Николы. — Михей: аки Андрей Апостолъ, по плечамъ косы. Андрей же характеризуется такъ: власы растрепалися; брада аки Іоанна Богослова.

И такъ, согласно съ замѣченнымъ выше развитіемъ византійскихъ типовъ, въ русскомъ подлинникѣ типы среднихъ лѣтъ постарѣли; но молодые и старческіе удержали свой первобытный характеръ.

39. Изображенія Пророковъ въ Туринской библіотекѣ.

Было уже не разъ замѣчено, что многовѣковое коснѣніе искусства на той же степени, какъ оно выработалось и опредѣлилось, составляетъ существенный характеръ Византійскаго стиля. Развивались и размножались иконописные сюжеты, но сторона изящная оставалась при прежнихъ, уже давно выработанныхъ формахъ. Во всѣхъ произведеньяхъ Византійскаго

искусства, особенно начиная съ IX в., какъ мы замѣтили, господствуетъ поразительная неровность въ смѣшеніи изящныхъ формъ, наслѣдованныхъ отъ старины по лучшимъ оригиналамъ, съ формами искаженными, иногда даже до безобразія. Все это явствуетъ съ перваго взляда, даже при бѣгломъ обозрѣніи лучшихъ греческихъ миніатюръ отъ IX в.; и сверхъ того чѣмъ миніатюры позднѣе, тѣмъ больше преобладаетъ въ этой смѣси неизящное передъ изящнымъ, по мѣрѣ того какъ преданіе объ этомъ послѣднемъ все болѣе и болѣе заглушалось. Что изящная техника еще господствовала въ греческихъ школахъ IX в., доказательствомъ служатъ миніатюры Парижской рукописи Григорія Богослова. Хотя и здѣсь не всѣ миніатюры равнаго достоинства и иныя даже съ самыми грубыми ошибками противъ всѣхъ правилъ искусства, какъ, напримѣръ, миніатюра, изображающая утопающихъ въ всемірномъ потопѣ: они лежатъ на водѣ всею своею фигурой, будто на постелѣ, не погружая ни рукъ пи ногъ; однако вообще техника миніатюръ изящна, и многія изображенія безукоризненно хороши. Стиль живописи широкій и размашистый, а пе мелкій и робкій, какъ въ миніатюрной работѣ нашихъ сельскихъ иконописцевъ. Колоритъ сочный и яркій, иногда напоминающій Тиціана и Рубенса. Фигуры писаны не по черному абрису, а мѣстными красками. Волоса на головѣ писаны широкою кистью, какъ густыя пряди, оттѣняемыя широкою свѣтлотѣнью, а не волосокъ къ волоску, съ микроскопическою ихъ отдѣлкою, какъ въ русской иконописи XVI и XVII столѣтій. Тѣло и лицо, по тѣльному цвѣту, тоже широко раскрашены, гдѣ надо, то коричневою краскою, то красною, или тронуты бѣлыми бликами и такъ называемыми оживками. Колоритъ вообще жаркій. Женщины и юныя фигуры бѣлы, нѣжно-румяны и бо̀льшею частію прекрасны. Иногда бѣлы и нѣжны и бородатые мущины, даже сѣдые старики (какъ въ Чешской и Кёльнской школахъ живописи XIV — XV в.); но вообще мущины мѣднаго колорита, по которому наведенъ румянецъ и брошена коричневая тѣнь съ отсвѣтомъ бѣлыхъ бликовъ. Ангелы—бѣлы, нѣжны и румяны; ихъ головки граціозны.

При той же неровности въ стилѣ, отличается тѣми же художественными достоинствами и Парижская Псалтырь IX—X в., изъ которой между прочимъ можно ясно видѣть, какъ хорошо умѣли пользоваться колоритомъ и свѣтлотѣнью греческіе художники того времени, чтобы произвести изящный эффектъ. Такимъ эффектомъ отличается олицетвореніе Ночи, подъ видомъ Діаны, въ миніатюрѣ (л. 435), снимокъ съ которой помѣщенъ выше, на стр. 117. Надъ головою ея развѣвается синее легкое покрывало; она въ синемъ сіяніи, и все тѣло ея, руки шея и лицо — по тѣльному колориту наведены синими тѣнями, даже каштановые ея волоса тронуты синими бли-

ками. И вся эта синева въ гармоническомъ переливѣ свѣтлотѣни, такъ что вся фигура кажется какимъ-то неземнымъ видѣніемъ въ голубомъ туманѣ.

Изъ рукописи XI в. Житій Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о рождествѣ Христовѣ, на Аѳонской горѣ, въ монастырѣ Есфигмена, въ образецъ вполнѣ художественной граціи можно указать на красивую женскую фигуру, сидящую на зеленомъ лугу. Руками держитъ она свои роскошныя косы, по обѣ стороны спускающіяся по плечамъ. Одѣяніе изящно охватываетъ полныя груди. Красивыя руки обнажены по локоть. Такую фигуру скорѣе можно бы встрѣтить на стѣнахъ Помпеи, нежели на листахъ церковной книги. Какъ въ Помпеянской живописи замѣтна наклонность къ натуральной школѣ, допускающей ежедневное и тривіальное, такъ и на византійскихъ миніатюрахъ лучшаго стиля, чему служитъ образцомъ въ той же рукописи миніатюра, изображающая троихъ пастуховъ въ полѣ. Двое усердно играютъ на инструментахъ; третій, оживленная фигура, къ нимъ обращается съ тривіальными жестами, соотвѣтствующими его простонароднымъ привычкамъ [1]).

Какъ пало русское искусство XVI в. въ отношеніи художественномъ, лучше всего можно видѣть изъ сличенія миніатюръ Индикоплова въ Макарьевскихъ Четьихъ-Минеяхъ съ соотвѣтствующими имъ въ Флорентійской рукописи, не позднѣе XII в., но, безъ сомнѣнія, по древнѣйшимъ образцамъ. Въ этой послѣдней рукописи Адамъ и Евва (лл. 83 об. и 113 об.) писаны также изящно, какъ въ Вѣнской Библіи V в. Замѣчательна также по изяществу миніатюра (л. 116), на которой изображенъ Авель, какъ пастухъ, между козами и овцами. Есть и собака. Животныя писаны натурально. Но особенно обращаетъ на себя вниманіе высоко художественная фигура Авеля. Онъ обнаженъ, и только съ лѣваго плеча спускается звѣриная шкура до колѣнъ. Онъ оперся на посохъ, и лѣвую ногу, какъ античный фавнъ, закинулъ впередъ на правую, на которой стоитъ твердо, а голову склонилъ немножко на правую руку, такъ что извивающаяся линія всей фигуры отличается античнымъ изяществомъ. Лицо прекрасно. Голова въ сіяніи. Какъ искусно умѣлъ художникъ изображать звѣрей, можно убѣдиться изъ миніатюры, изображающей льва и коня (л. 272). Это великолѣпная группа, достойная рѣзца античнаго скульптора. Левъ со всѣми четырьмя ногами взобрался на хребетъ коня, и кусаетъ его въ крестецъ, около гривы, а конь палъ на переднія ноги, и свою голову въ изящномъ изгибѣ прячетъ внизъ, себѣ подъ ноги.

Объ изяществѣ источниковъ иконописнаго преданія мы заключимъ ука-

---

1) Снимки см. въ Севастьяновскомъ собраніи, въ Моск. публичномъ Музеѣ.

заніемъ на Лобковскую Псалтырь IX в.; потому что этотъ драгоцѣнный памятникъ, находясь въ Москвѣ [1]), доступнѣе для всякаго изъ русскихъ любителей или художниковъ, кто бы хотѣлъ убѣдиться въ достоинствѣ художественныхъ элементовъ, завѣщанныхъ нашей иконописи искусствомъ Византійскимъ. Конечно, и въ этой рукописи господствуетъ тоже неравенство стиля, что и во всѣхъ другихъ памятникахъ, часто даже на одной и той же миніа-

40. Миніатюра Лобковской (Хлудовской) псалтыри, л. 147.

тюрѣ. Такъ, напримѣръ, въ изображеніи перехода Іудеевъ черезъ Черное море (л. 148 об.) переходящіе сгруппированы неизящно, нѣтъ ни перспективы, ни ландшафта; но впереди толпы пляшущая Маріамь прекрасна. Она граціозно подняла руки надъ головою и бьетъ ими въ бубны; волосы гу-

1) Псалтырь б. Лобкова, впослѣдствіи *Хлудовская* поступила нынѣ въ библіотеку Никольскаго Единовѣрческаго монастыря въ Москвѣ. *Прим. ред.*

стыми прядами спускаются съ ея плечъ, и розовое платье ея широко развѣвается, волнуемое движеніями пляски. Въ заключеніе предлагается здѣсь въ снимкѣ (рис. 40) изъ этой же рукописи миніатюра (л. 147), изображающая юнаго Давида, какъ пастуха и псалмопѣвца. Онъ повторяется трижды. Въ серединѣ онъ сидитъ, играя на псалтыри, на которой, покоится Духъ Святой въ видѣ голубя; по бокамъ онъ же защищаетъ свое стадо отъ дикихъ звѣрей. Эти два момента въ Парижской Псалтыри IX—X в. раздѣлены на двѣ миніатюры.

Кто желаетъ познакомиться съ колоритомъ древнихъ греческихъ миніатюръ, можетъ видѣть раскрашенныя копіи въ Христіанскомъ Музеѣ при Академіи Художествъ въ Петербургѣ и въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ.

Отъ древнѣйшихъ источниковъ обращаясь къ нашей иконописи, мы должны сдѣлать слѣдующія замѣчанія о ней въ художественномъ отношеніи:

1) Такъ же, какъ и ранніе источники, наша иконопись, даже въ лучшихъ своихъ образцахъ, представляетъ неровность стиля въ смѣшеніи изящныхъ формъ съ неизящными, завѣщанномъ отъ Византійскаго искусства и поддерживаемомъ наивностью русскихъ мастеровъ, не умѣвшихъ критически относиться къ своему искусству. Слѣдовательно, успѣхи пашей иконописи въ будущемъ должны происходить отъ развитія ея лучшихъ сторонъ и отъ устраненія изъ нея ея недостатковъ: такъ что въ ней самой заключается уже зародышъ ея усовершенствованія въ отношеніи художественномъ. Это лучшее состоитъ въ прямой связи съ изяществомъ древне-христіанскаго иконописнаго преданія.

2) Не зная ни природы, ни античнаго міра, русскій иконописецъ напрасно искалъ вдохновенія въ богословской схоластикѣ, и только больше и больше грубѣлъ и разучивался. Богословіе нашло согласнымъ съ своими догматами дать безпомощной фантазіи нѣкоторое подспорье. Составилось и твердо упрочилось преданіе, что священныя лица христіанскаго міра оставили по себѣ для всеобщаго чествованія свои портреты. Художнику предоставлено было съ лучшихъ и древнѣйшихъ портретовъ изготовлять копіи. Этимъ преимущественно ограничивалась его дѣятельность, поставленная такимъ образомъ въ новое, неестественное отношеніе къ природѣ; потому что, изготовляя копію съ портрета, онъ долженъ былъ неукоснительно держаться древняго оригинала, не смѣя самостоятельно относиться къ природѣ. И такъ образовался стиль портретный, но такой, который не тольно не имѣетъ никакого отношенія къ природѣ, но даже полагалъ новую преграду между ею и художественнымъ творчествомъ. Но мы уже знаемъ, съ какою творческою свободою создавались типы христіанскаго искусства; знаемъ, что многіе изъ

нихъ, каковы напримѣръ типы личностей ветхозавѣтныхъ, уже ни коимъ образомъ не могли претендовать на портретное происхожденіе; знаемъ, что даже типъ Христа, при одинаковыхъ очертаніяхъ, видоизмѣнялся по взгляду художника. Слѣдовательно, чтобъ возсоздавать во всей свѣжести христіанскіе типы, наша иконопись должна слѣдовать тому же процессу, который совершался въ искусствѣ въ эпоху ихъ созданія; то есть, съ идеальностью религіознаго благочестія, въ которомъ нельзя отказать нашимъ иконописцамъ, она должна соединять изученіе природы, и въ ней отыскивать формы, соотвѣтствующія описаніямъ типовъ въ подлинникахъ.

3) Лучшіе источники Византійскаго иконописнаго преданія отличаются правильностію рисунка какъ въ цѣлой фигурѣ, такъ и въ ея оконечностяхъ, выраженіемъ, изящною группировкою, отличнымъ колоритомъ и даже свѣтлотѣнью. Слабый отблескъ этихъ достоинствъ по частямъ можно еще встрѣтить па нѣкоторыхъ изъ иконъ въ Россіи, называемыхъ Греческими или Корсунскими; но вообще русская иконопись далеко отклонилась отъ того изящества своихъ оригиналовъ, къ которому должна бы стремиться по самому принципу своему — быть вѣрною преданіямъ. И такъ, въ силу этого принципа, вполнѣ объясняемаго исторіею искусства, наша иконопись должна пріобрѣсти всѣ тѣ изящныя формы, которыя ей завѣщаны искусствомъ Византійскимъ. Это наслѣдственное изящество должно примирить нашу иконопись со всѣми успѣхами художественной техники, какіе искусство на западѣ пріобрѣло въ лучшую эпоху своего процвѣтанія въ XV и XVI столѣтіяхъ; потому что дѣйствительно многое можно найти въ Византійскихъ миніатюрахъ лучшаго стиля, что̀ не уступитъ по изяществу вкуса рисункамъ даже самого Рафаэля.

Наконецъ, 4) сама русская иконопись въ лицѣ лучшаго ея представителя второй половины XVII в., царскаго иконописца Ушакова, обнаружила рѣшительное стремленіе къ усовершенствованію, на основаніи развитія ея собственныхъ элементовъ. Ушаковъ писалъ въ двоякомъ стилѣ: въ собственно такъ называемомъ иконописномъ и въ фряжскомъ, и потому соединялъ въ своихъ произведеньяхъ византійское преданіе съ усовершенствованною на западѣ техникою. То, что̀ онъ заимствовалъ изъ западнаго искусства, могъ бы найти въ лучшихъ источникахъ Византійскаго, если бы они были ему извѣстны. Но во всякомъ случаѣ стремленія его усовершенствовать иконопись въ правильности рисунка, въ перспективѣ и ландшафтѣ, въ жизненномъ колоритѣ, не только не противорѣчатъ преданіямъ этого искусства, но вполнѣ съ нимъ согласуются. Ушаковъ же былъ возстановителемъ на Руси изящныхъ типовъ въ натуральную величину, соотвѣтствующихъ лучшимъ образцамъ древней мозаики и стѣннаго письма. Таковы, напримѣръ,

его превосходныя иконы по грудь въ медальонахъ, въ Московской церкви Троицы въ Никитникахъ (иначе Грузинской Богоматери), изображающіе Іисуса Христа въ святительскомъ облаченіи, Діонисія Ареопагита, Кирилла Іерусалимскаго, Епифанія Кипрскаго, Григорія Нисскаго, Іакова Брата Господня, Амвросія Медіоланскаго, Игнатія Богоносца Антіохійскаго, Григорія Неокесарійскаго и Аѳанасія Александрійскаго, и сверхъ того, на четвероугольной доскѣ икона Нерукотвореннаго Спаса (писанная въ 1658 г.) [1]).

V. Отличіе искусства русскаго отъ западнаго по способу представленія иконописныхъ предметовъ.

Уже въ первой главѣ этой статьи, опредѣляя стиль русской иконописи, мы должны были коснуться нѣкоторыхъ особенностей, которыми отличается восточное искусство отъ западнаго по способу представленія иконописныхъ сюжетовъ. Въ теченіе всего изслѣдованія мы видѣли, что былъ въ исторіи древне-христіанскаго искусства такой періодъ, когда отличія этого вовсе не существовало, или, при незначительной разницѣ, и на востокѣ и на западѣ господствовала одинаковая норма для представленія иконописныхъ сюжетовъ, именно періодъ отъ Константина Великаго и почти до XII в. Хотя романскій стиль, помутившій христіанскія преданія чудовищною символикою полуязыческаго воображенія сѣверныхъ Европейскихъ дикарей, значительно отклонялъ уже искусство западное отъ восточнаго [2]); хотя стиль готическій уже прокладывалъ тотъ путь свободнаго творчества, по которому впослѣдствіи развилось западное искусство до своихъ блистательныхъ результатовъ въ эпоху Возрожденія; однако католическіе живописцы XIII и XIV в. въ способѣ представленія иконописныхъ сюжетовъ представляютъ еще значительное сходство съ нашею иконописью, какъ напримѣръ, Дуччіо Бонъинсенья въ изображеніи Страстей Господнихъ на олтарномъ образѣ въ

---

1) Здѣсь перечислены всѣ эти иконы потому, что онѣ не точно означены въ книгѣ г. Ровинскаго объ иконописи, гдѣ на стр. 44 о нихъ сказано такъ: «Образа въ церкви Грузинской Богоматери: 3) Икона Нерукотвореннаго Спаса, и 4) Поясныя изображенія *Пророковъ*». Это, какъ явствуетъ изъ подписей на иконахъ, не пророки.

2) Вопросъ о признакахъ романскаго стиля въ древне-русскомъ искусствѣ, напр. въ прилѣпахъ Димитріевскаго собора во Владимірѣ, требуетъ для рѣшенія особеннаго изслѣдованія.

Сіенскомъ соборѣ (1311 г.), Джіотто въ изображеніи Евангельскихъ событій на деревянныхъ иконахъ въ ризницѣ Флорентійскаго храма Св. Креста (нынѣ въ Академіи Художествъ, во Флоренціи) и въ стѣнной живописи Падуанской церкви, извѣстной подъ именемъ Madonna dell'Arena. И вообще не слѣдуетъ удивляться, встрѣчая въ старинномъ католическомъ искусствѣ иконописные сюжеты, подходящіе къ нормѣ нашихъ подлинниковъ. Это явленіе самое обыкновенное на западѣ, пока искусство не переставало быть прямымъ выраженіемъ религіознаго чувства, безъ всякой примѣси постороннихъ интересовъ. Разница оказывалась только въ немногихъ отклоненіяхъ богословскаго характера, въ слѣдствіе различія католическихъ догматовъ отъ православныхъ Напримѣръ, всѣ древнѣйшія изображенія Распятія на западѣ до XII вѣка включительно дѣланы были съ четырьмя гвоздями, согласно съ первоначальными преданьями и древнѣйшими свидѣтельствами, напр. Григорія Турскаго (de gloria Martyrum, гл. VI), и только съ XIII в. начинаетъ въ западномъ искусствѣ входить Распятіе съ тремя гвоздями — католическая особенность, которая возводилась уже въ силу догмата въ слѣдствіе убѣжденія, приписываемаго Св. Франциску Ассизскому († 1226), такъ какъ этотъ основатель Францисканскаго ордена въ своей «молитвѣ къ Нищетѣ», между прочимъ, замѣчаетъ, что Нищета признала излишнею роскошью даже достаточное количество гвоздей для распятія Христа (то есть, въ числѣ четырехъ), и ограничилась только тремя[1]).

Впрочемъ многіе изъ католическихъ догматовъ не наблюдались даже до позднѣйшаго времени. Такъ новый догматъ о Безсѣменномъ Зачатіи Св. Анны встрѣчаетъ себѣ противорѣчіе въ католическомъ искусствѣ даже XV и XVI столѣтій. Напримѣръ, одинъ живописецъ Сѣверно-Итальянской школы, конца XV в., Макрино д'Альба, изобразилъ Зачатіе Богородицы согласно съ нашими подлинниками, то есть, представивъ Іоакима и Анну при встрѣчѣ обнимающимися[2]). И вообще западное искусство, не твердое въ своихъ богословскихъ принципахъ, представляетъ постоянныя отклоненія отъ католическихъ догматовъ, частію по свободѣ, которою оно пользовалось, частію же въ слѣдствіе того, что оно иногда слѣдовало древнѣйшимъ преданіямъ церкви, отъ которыхъ католичество уже уклонилось. Такъ, напримѣръ, Крещеніе въ видѣ погруженія, а не поливанія, господствуетъ въ католическихъ обрядахъ еще въ XIII в., какъ свидѣтельствуетъ Ѳома Аквинскій, признавая погруженіе болѣе правильнымъ и согласнымъ съ преданіями, нежели поливаніе (Summa, III, 66, статья 8)[3]); соотвѣтственно этому

1) Osanam, Les Poëtes Franciscains. Paris. 1859. Стр. 56.
2) Въ Публичномъ Музеѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ. № 5.
3) Io. Molanus, De Historia SS. Imaginum. Lovanii. 1771. Стр. 297. 437.

и въ католическомъ искусствѣ встрѣчаемъ въ изображеніи Крещенія обрядъ погруженія, и не только въ раннее время, но даже въ XV в., какъ это можно видѣть на знаменитомъ триптихѣ Фламандскаго живописца Рожье Ванъ-деръ-Вейдена, Старшаго († 1464), изображающемъ семь таинствъ, между которыми Крещеніе представлено согласно восточному обряду, то есть, священникъ погружаетъ младенца въ купѣль [1]).

Параллель между русскимъ и западнымъ искусствомъ, по различію въ способѣ представленія религіозныхъ предметовъ, должна имѣть важное значеніе, столько же въ теоретическомъ отношеніи, сколько и въ практическомъ. Въ теоретическомъ, она объяснитъ первоначальный видъ иконописныхъ сюжетовъ, сохранившійся въ нашихъ подлинникахъ, и отклоненія отъ него на западѣ въ слѣдствіе свободнаго развитія искусства; и такимъ образомъ наша иконопись будетъ введена въ исторію христіанскаго иконописнаго цикла, какъ посредствующее звено между древне-христіанскимъ періодомъ и позднѣйшимъ западнымъ. Въ отношеніи практическомъ, эта параллель, дастъ возможность русскимъ художникамъ избѣгать тѣхъ ошибокъ, въ которыя они такъ часто впадаютъ, внося въ русскія иконы несвойственное имъ западное направленіе. Это будетъ въ нѣкоторомъ смыслѣ **иконописная эстетика**, основанная на исторіи христіанскаго искусства и провѣренная критически по памятникамъ разныхъ временъ и разныхъ направленій. Отдавая полную справедливость геніальнымъ произведеньямъ западныхъ художниковъ, такая эстетика, съ точки зрѣнія иконописныхъ преданій, можетъ находить въ нихъ несообразности, неточности, ошибки и даже недостатки во вкусѣ, по скольку эти произведенья уклоняются отъ чистоты религіознаго стиля, хотя бы они и были безукоризненны во всѣхъ другихъ отношеніяхъ.

Этотъ важный предметъ требуетъ особеннаго, обширнаго изслѣдованія, которое, обнимая весь русскій подлинникъ, могло бы послужить руководствомъ какъ для историковъ искусства, такъ и для художниковъ, въ ихъ практической дѣятельности. Мы ограничиваемся здѣсь только немногими замѣчаньями.

Такъ какъ искусство на западѣ особенно стало отклоняться отъ иконописнаго преданья въ эпоху его полнаго развитія, начиная съ XV в.; то иконописная критика будетъ приложена къ произведеньямъ преимущественно этого цвѣтущаго періода, обнимающаго дѣятельность самыхъ знаменитыхъ западныхъ художниковъ. Изъ новѣйшихъ произведеній будетъ обращено вниманіе на лицевую Библію Шнорра (Bibel in Bildern) и на рисунки Овербека къ Евангелію, какъ потому, что оба эти собранія въ гравюрахъ слу-

1) Въ Антверпенск. Музеѣ №№ 30 — 32.

жать источниками для современныхъ русскихъ художниковъ въ сочиненіи образовъ, такъ и потому, что рисунки Шнорра въ Германіи пользуются такимъ авторитетомъ, что издатель Евангелическаго календаря, профессоръ Пиперъ, ввелъ ихъ въ общій циклъ христіанскаго искусства, какъ необходимый предметъ въ христіанскихъ музеяхъ, назначаемыхъ для художественнаго и богословскаго образованія [1]).

Уже въ первой главѣ этой статьи было указано, что *профанація* священныхъ предметовъ составляетъ отличительную черту западнаго искусства въ его дальнѣйшемъ развитіи по пути свободнаго художественнаго творчества, и что строгій стиль религіозный на западѣ не имѣлъ самостоятельнаго значенія, и служилъ только явленіемъ переходнымъ къ искусству свѣтскому, чуждому интересовъ церкви. Реформація, навсегда поколебавшая основы католицизма, нанесла окончательный ударъ церковному искусству на западѣ, и именно въ ту эпоху, когда процвѣтали Рафаэль, Микель-Анджело, Бернардино-Луини, Альбрехтъ Дюреръ и другіе знаменитые мастера. Все, что было сдѣлано въ церковномъ искусствѣ послѣ этого великаго раскола въ западной церкви, отличается уже болѣзненнымъ разложеніемъ стараго организма, когда то крѣпкаго и цвѣтущаго.

Профанація священныхъ предметовъ въ западномъ искусствѣ главнымъ своимъ источникомъ имѣетъ свободу творчества, которая, стремясь къ художественнымъ цѣлямъ, слегка относилась къ церковнымъ идеямъ, и, сближая церковное преданіе съ современною дѣйствительностью, переносила въ икону позднѣйшіе костюмы и обычаи. Потому божественное унижалось неприличными ему, слишкомъ чувственными формами, и смѣшивалось съ ежедневною дѣйствительностью.

Прежде нежели предложимъ параллель между русскимъ и западнымъ искусствомъ въ изображеніи праздниковъ и другихъ библейскихъ событій, надобно разсмотрѣть нѣкоторые мотивы, общіе многимъ изображеніямъ, и разныя подробности, характеризующія способъ представленія иконописныхъ сюжетовъ въ западномъ искусствѣ. А именно:

1) Какъ ни погрѣшительна русская иконопись въ изображеніи обнаженныхъ фигуръ, но и западное искусство свое превосходное умѣнье въ этомъ дѣлѣ слишкомъ неумѣстно примѣняло къ иконописнымъ сюжетамъ. Такъ въ цвѣтущую эпоху западной живописи принято было за обычай изображать Предвѣчнаго Младенца обнаженнымъ, когда онъ сидитъ на рукахъ Богородицы или находится около нея, съ обнаженнымъ же младенцемъ

1) Piper, Das christliche Museum der Universität zu Berlin. 1856.

Предтечею[1]). Микель-Анджело изобразилъ обнаженнымъ же Спасителя, какъ Судію, на Страшномъ Судѣ, въ видѣ античнаго божества, безъ бороды. Обнаженными же изображалъ онъ на Судѣ и Мучениковъ и Мученицъ, съ орудіями ихъ муки, что произвело скандалъ даже и въ католичествѣ, привыкшемъ къ художественнымъ вольностямъ: такъ что впослѣдствіи эту непристойную наготу велѣно было прикрыть драппировкою. На Страшномъ Судѣ, приписываемомъ Мемлингу, въ Данцигѣ (въ St. Marien-Ober-Pfarr-kirche), преддверіе Рая съ обнаженными праведниками производитъ смѣшное впечатлѣніе передбанника, не смотря на натуральность фигуръ и высокое подражательное искусство этого мастера.

2) Безцеремонность, съ которою относится западное искусство къ своимъ божественнымъ идеаламъ, наглядно характеризуется обычаемъ полагать Предвѣчнаго Младенца на землѣ, какъ это находимъ на картинахъ Филиппо Липпи, Лоренцо Креди, Корреджіо, Рафаэля. Богородица около него стоитъ на колѣняхъ или сидитъ, молится или склоняетъ къ нему свою голову съ выраженіемъ материнской любви. Столько же характеристиченъ въ этомъ отношеніи обычай — полагать на землѣ мертвое тѣло Спасителя, снятое со креста, обычай, которому слѣдовали почти всѣ лучшіе западные художники. Особенно тягостное впечатлѣніе производитъ изображеніе Спасителя, падшаго на земь подъ крестомъ, который онъ неся уронилъ на себя. Рафаэль въ своемъ знаменитомъ произведеніи, въ Мадритскомъ Музеѣ (lo Spasimo di Sicilia), не рѣшился довести до крайности это тягостное впечатлѣніе, изобразивъ Спасителя въ изнеможеніи только склоняющимся подъ крестомъ на колѣна, и при томъ въ самый начальный моментъ склоненія, потому что складки рукава еще только спускаются по рукѣ, которою онъ только что успѣлъ опереться на камень, падая на колѣно. Адамъ Крафтъ, въ своихъ барельефахъ Семи Остановокъ (Sieben Stationen) Спасителя, идущаго на Голгоѳу (въ Нюрембергѣ) между прочимъ изображаетъ и падшаго подъ крестомъ Спасителя, распростертаго по землѣ: но только благодаря своему великому таланту, проникнутому искренностью благочестія, онъ умѣлъ избавить при томъ отъ тягостнаго впечатлѣнія, придавъ фигурѣ Христа необычайно благородную позу[2]). Но за то какъ жалки попытки въ этомъ сюжетѣ позднѣйшихъ художниковъ, напримѣръ Доменикино (въ Стаффордовой галлереѣ), который будто съ намѣреніемъ представилъ Спасителя въ самомъ жалкомъ видѣ придавляемаго къ землѣ крестомъ, чтобъ выразить въ Бого-

1) Поссевинъ привезъ изъ Италіи въ Москву изображеніе Мадонны съ обнаженнымъ Младенцемъ Христомъ и Предтечею, но не смѣлъ показать этой картины царю Ивану Васильевичу, опасаясь оскорбить чувство приличія нашихъ предковъ.

2) См. изданіе Геллера и Ротбарта.

человѣкѣ всю его человѣческую немощь. Столько же оскорбительнаго для эстетическаго вкуса представляютъ изображенія бичеванія Спасителя, какъ напримѣръ картина Л. Карраччи (въ Болонской галлереѣ), возбуждающая самое возмутительное чувство. Иногда тривіальныя подробности въ сценѣ жестокаго обращенія воиновъ съ Спасителемъ доходятъ до отвратительнаго безвкусія; какъ напримѣръ въ одной картинѣ Кёльнской школы (въ Кёльнск. Музеѣ, № 129), Спаситель представленъ въ положеніи унизительномъ до смѣшнаго. Между тѣмъ какъ воины стаскиваютъ съ него рубашку, и, обнажая его, тянутъ его къ себѣ, Богородица привлекаетъ его въ другую сторону за убрусъ, которымъ она его препоясала. Если уже потерянъ вѣрный тактъ, подсказываемый художнику вѣрующимъ сердцемъ, то никакая сентиментальность не спасетъ изображенія отъ его ложнаго, болѣзненнаго впечатлѣнія. Рембрандтъ въ своей гравюрѣ хотѣлъ выразить что-то новое въ ночной сценѣ молящагося передъ крестною смертію Христа, но изобразилъ только какую-то женоподобную личность, въ нервномъ разстройствѣ, падшую на колѣни и ищущую себѣ подпоры и утѣшенія въ явившемся ей ангелѣ. Божество уже уничтожено, и нужно было сводить съ неба ангела, не для того, чтобы возвеличить его служеніемъ идею о Богочеловѣкѣ, а чтобъ при ангельскомъ сіяніи мрачнѣе оттѣнить слабость человѣческую во всей ея безпомощности.

3) Уже въ первой главѣ этой статьи было обращено вниманіе на легковѣрность, съ которою западное искусство относится къ священнымъ предметамъ. До послѣдней своей крайности доходитъ она, когда раннее искусство въ своей наивности, а позднѣйшее въ испорченности воображенія— позволяетъ себѣ двухсмысленное смѣшеніе священнаго съ мірскимъ; напримѣръ, представленіе Іисуса Христа въ видѣ жениха, вѣнчающагося или обручающагося съ какою нибудь дѣвицею. Изъ XV в. можно указать на подобное представленіе въ картинѣ Джованни ди Паоло, изображающей бракосочетаніе Екатерины Сіенской съ Іисусомъ Христомъ, представленномъ въ зрѣлыхъ лѣтахъ, съ бородою. При обрядѣ присутствуютъ Богородица, Пророки, Апостолы и Ангелы (въ Итальянск. Отдѣленіи Кёльнск. Музея, № 114). Корреджіо неоднократно изображалъ обрученіе Великомученицы Екатерины Александрійской съ Христомъ Младенцемъ, въ видѣ дѣтской забавы, которую и Богородица и сама Екатерина съ снисходительною любезностью принимаютъ за шутку. Впрочемъ, справедливость требуетъ замѣтить, что искусство древнѣйшее на западѣ трактовало этотъ предметъ съ подобающимъ ему достоинствомъ въ видѣ дѣйствительнаго таинства, двусмысленность котораго устранялась младенческимъ возрастомъ Небеснаго Жениха [1]).

---

1) Противъ неприличныхъ вольностей католическаго искусства въ изображеніи священныхъ предметовъ не однократно возставали западные богословы, начиная съ Св. Бер-

4) Не малымъ средствомъ къ профанаціи священныхъ предметовъ послужило въ западномъ искусствѣ введеніе въ нихъ современныхъ художникамъ костюмовъ. Этого требовало уже само католичсство, которому пріятно было видѣть Пророковъ и Апостоловъ въ видѣ католическаго духовенства. Потому очень рано стали изображать библейскія личности съ обритою бородою. Такъ учитель Леонорда-да-Винчи, Андрей Вероккіо, представилъ Іоанна Предтечу обритымъ, когда онъ креститъ Іисуса Христа (въ Академіи Художествъ во Флоренціи). На одной изъ миніатюръ Молитвенника, приписываемыхъ придворному живописцу французскаго короля Людовика XI, Жану Фукѐ (у Брентано, во Франкфуртѣ на Майнѣ), Богородицу съ Іосифомъ обручаетъ католическій епископъ, бритый. Лука Лейденскій, XVI в., изображаетъ Евангелистовъ не только бритыми, но и съ очками на носу. Извѣстна циническая тривіальность, съ которою трактуетъ священные сюжеты Рембрандтъ, обстанавливая ихъ Голландцами въ костюмахъ своего времени.

Прежде нежели мы приступимъ къ подробностямъ въ отличіи русской иконографіи отъ западной, надобно предупредить, что нѣкоторыя западныя новизны были введены въ нашу иконопись уже въ XVII в., а, можетъ быть, и раньше, въ слѣдствіе разныхъ случайностей. Но эти нововведенія или остались въ нашей иконописи какъ исключенія, или же не привились къ ней.

Къ исключеніямъ надобно отнести нѣсколько наименованій иконъ Богородичныхъ съ непокрытою покрываломъ головою Богородицы. По общему правилу восточной иконописи голова Богородицы покрыта покрываломъ, какъ въ знакъ того, что она не только Дѣва, но уже и родившая, такъ и для того, чтобъ типъ ея согласовался съ обычаемъ—не являться женщинамъ на молитву съ непокрытою головою. Впрочемъ, еще въ живописи катакомбъ I-го и II-го столѣтій Богородица пишется двояко, и съ покрытою и съ непокрытою головою, какъ напримѣръ въ катакомбахъ Прискиллы. Непокрытую голову Богородицы археологи объясняютъ мыслію дать этому священному типу значеніе Присподѣвы, въ противоположность обычаю женщинъ покрывать голову. Съ этою мыслію вполнѣ согласуется вóимя Богородичной иконы *Мати и Дѣва:* Богородица представлена съ распущенными

нарда и до позднѣйшихъ временъ. Вотъ напр. любопытная выписка изъ Эразма приводимая въ цитованномъ выше сочиненіи Молана: De Historia SS. Imaginum: «Artifices quidam, cum pingunt aliquid ex Evangelicâ historia, affingunt impias ineptias. Veluti cùm exprimunt Dominum apud Martham ac Mariam exceptum convivio, dum Dominus loquitur cum Mariâ, fingunt Ioannem adolescentem clam in angulo fabulantem cum Marthâ, Petrum exsiccantem cantharum. Rursum, in convivio, Martham à tergo assistentem Ioanni, alterâ manu injecta humeris: alterâ velut irridente Christum, qui nihil horum sentiat. Item, Petrum jam vino rubicundum, cyathum admovere labris. Et haec cùm blasphema sint et impia, tamen faceta videntur». Стр. 122.

по плечамъ волосами и съ короною на головѣ. Въ томъ же видѣ, то есть, въ коронѣ съ распущенными по плечамъ волосами, Богородица изображается на принятыхъ въ нашей иконописи иконахъ: *Силуамской, Всѣхъ Скорбящихъ Радости, Византiйской.* Спускаются волосы по плечамъ, не изъ подъ короны, а изъ подъ покрывала, на иконѣ *Долинской.* Наконецъ, совсѣмъ открытая голова, безъ покрывала и вѣнца, на иконѣ *Ахтырской,* на которой Богородица стоитъ съ распущенными по плечамъ волосами при распятомъ Спасителѣ. На иконѣ, именуемой *Благоуханный цвѣтъ,* распущенные волосы убраны цвѣтами. Также распущены волосы и на иконѣ *Виленской,* только надъ головою Богородицы два Ангела держатъ корону. Но и при непокрытой головѣ Богородичнаго типа въ нашей иконописи наблюдается то правило, чтобъ волоса спускались по плечамъ, а не были заплетены въ косы.

Какъ исключенiе, является, но очень рѣдко, Христосъ-Младенецъ на колѣняхъ Богородицы обнаженный, но всегда препоясанный. Напримѣръ па иконахъ: *Долинской, Воспитанiе.* Впрочемъ, такъ какъ бо́льшая часть разныхъ наименованiй Богородичныхъ иконъ (до 130) относятся въ Русской иконописи къ XVII в., то многое объясняется въ нихъ влiянiемъ западнаго искусства [1]).

Къ новизнамъ, входившимъ къ намъ съ запада въ XVII в., но не признаннымъ въ Русской иконописи, надобно отнести католическiй обычай молитвы сложенiемъ ладоней и стоянiе Богородицы на колѣняхъ передъ Христомъ-Младенцемъ въ изображенiи Рождества. То и другое можно, напримѣръ, видѣть въ старопечатномъ Львовскомъ Евангелiи, Михаила Слiозки, 1636 г., на политипажномъ изображенiи Рождества Христова (л. 3, обор.).

Параллель между Русскою иконографiею и западною ограничивается здѣсь только немногими изъ важнѣйшихъ событiй Новаго Завѣта [2]).

— Благовѣщенiе. По описанiю въ подлинникѣ, приведенному на стр. 31-ой, намъ уже извѣстно, что этотъ предметъ изображался трояко: *на колодцѣ, съ веретеномъ* и просто *въ храминѣ.* Такъ какъ первые два перевода основаны на апокрифахъ, то въ новѣйшее время у насъ сталъ пред-

---

1) Эти подробности приведены по стариннымъ гравюрамъ Богородичныхъ иконъ.

2) Систематическое обозрѣнiе иконописныхъ сюжетовъ, преимущественно западнаго искусства: Ioan. Molanus et Natalis Paquot, De historia SS. Imaginum et picturarum. Lovanii. 1771.—Bombelli, Raccolta delle immagini della B-ma Vergine. Roma. 1792.—Münter, Sinnbilder u. Kunstvorstellungen d. alten Christen. Altona. 1825.—Didron, Histoire de Dieu. Paris. 1843.—Wessenberg, Die Christlichen Bilder. St. Gallen. 1845.—Menzel, Christliche Symbolik. Regensburg. 1856.—Hack, Der Christliche Bilderkreis. Schaffhausen. 1856.—Iameson, Legends of the Madonna. Изд. 3-е. London. 1864.—Iameson and Eastlake, The History of Our Lord. London. 1864.—Для восточнаго искусства: Didron, Manuel d'Iconographie Chrétienne. Paris. 1845.

почитаться переводъ послѣдній, согласный съ Евангеліемъ (отъ Луки, I, 28—38). По древнѣйшимъ подлинникамъ не требуется, чтобъ Богородица была занята чтеніемъ или держала въ рукахъ книгу, и только по позднѣйшей редакціи, она читаетъ открытую книгу, какъ мы видѣли на стр. 38. Богородица можетъ сидѣть или стоять. Западная иконографія знала переводы на колодцѣ и съ веретеномъ только въ періодъ искусства древне-христіанскаго, но, со времени отдѣленія ея отъ искусства Византійскаго, она ихъ забыла, и стала употреблять переводъ преимущественно съ книгою. Въ древнѣйшихъ западныхъ изображеніяхъ Богородица, какъ и у насъ, или стоитъ или сидитъ, а не преклоняетъ колѣнъ передъ Ангеломъ, какъ это введено было на Западѣ потомъ, противъ исторической истины, потому что преклонять колѣна не было въ обычаяхъ Іудейскихъ [1]). Беато-Анджелико Фьезолійскій (XV в.) выразилъ въ колѣнопреклоненіи Богородицы идею о ея смиреніи, какъ *рабы Господней,* и о сокрушеніи сердечномъ, съ какимъ она, будто исповѣдуясь въ грѣхахъ, преклонила колѣна передъ Архангеломъ, котораго иногда онъ ставитъ на одно колѣно, иногда же изображаетъ стоящимъ на ногахъ передъ колѣнопреклоненной Богородицею. Не смотря на искренность благочестиваго живописца, икона погрѣшаетъ въ религіозномъ смыслѣ, низводя Царицу Небесную до сокрушающейся грѣшницы. Эта униженная поза противорѣчитъ первобытному воззрѣнію древне-христіанскаго искусства, старавшагося придать Богородицѣ, въ моментъ благовѣщенія, видъ торжественный, почему и изображалась она сидящею на престолѣ, какъ Царица; также изображали ее и древніе итальянскіе живописцы сидящею, а Архангелъ преклоняетъ передъ нею колѣна, напримѣръ, на иконахъ Лоренцо Монако, Симона Мемми [2]). Но живописцы современные намъ, слѣдуя позднѣйшему католическому искусству, любятъ давать Богородицѣ въ благовѣщеніи колѣнопреклоненную позу, что̀ распространяется и на Руси, благодаря авторитету Овербека и Шнорра, которыхъ рисунки для неразборчивыхъ изъ русскихъ живописцевъ замѣняютъ лицевой подлинникъ. У Овербека и Богородица и Архангелъ стоятъ на колѣняхъ другъ противъ друга. Между ними ваза съ лиліею. Это какъ бы колѣнопреклоненное чествованіе другъ друга, во время самого благовѣстія. У Шнорра взятъ тотъ моментъ, когда Архангелъ только что подходитъ къ стоявшей уже на колѣняхъ Богородицѣ, занимавшейся чте-

---

1) Такъ напр. въ древнемъ рельефѣ на амвонѣ Веронскаго Собора Богородица, еще безъ сіянія кругомъ головы, стоитъ передъ благовѣствующимъ Ангеломъ: «è senza nimbo, ed in piedi secondo l'antica verità, non essendo stato uso Ebraico d'inginocchiarsi» — замѣчаетъ Маффеи, Verona illustrata, кн. III, гл. 3.

2) Iameson, Legends of the Madonna. 1864. стр. 168—172.

ніемъ. Застигнутая на молитвѣ, она въ смущеніи опускаетъ правую руку съ книгою между колѣнъ, а лѣвою будто прикрываетъ грудь, и обертывается къ подходящему Архангелу. Наивное движеніе рукъ, напоминающее Венеру Медицейскую и Книдскую, оскорбляетъ чувство приличія, какъ остатокъ тѣхъ профанацій, которыми сопровождало этотъ сюжетъ западное искусство, начиная уже съ XVI в. Такъ напримѣръ, на одной фрескѣ въ Сузѣ благовѣствующій Ангелъ представленъ въ видѣ амура, въ юношескомъ возрастѣ, съ лукомъ и стрѣлою въ рукахъ, а кругомъ Богородицы суетятся маленькіе крылатые амурчики. Въ пандапъ къ этому одинъ изъ современныхъ живописцевъ изобразилъ Богородицу въ моментъ благовѣщенія въ видѣ разряженной невѣсты, при которой явленіе Архангела должно соотвѣтствовать вѣжливому шаферу. Что̀ въ современной живописи объясняется легковѣріемъ и кощунствомъ, то въ старомъ западномъ искусствѣ — наивностью фантазіи, не руководимой преданіемъ и догматами. Такъ на одномъ изображеніи Благовѣщенія въ Граудепцѣ, благовѣствующій Архангелъ, какъ вѣстникъ, является къ Богородицѣ съ письмомъ [1]).

Между старинными отклоненіями отъ преданія заслуживаютъ особеннаго вниманія изображенія Благовѣщенія еретическія и символическія. Еретическія имѣютъ цѣлью выразить ту мысль, что Дѣва Марія не зачала Спасителя въ своемъ тѣлѣ, но получила его въ младенческомъ видѣ съ Неба въ моментъ благовѣщенія. Это ученіе, довольно распространенное въ сѣверной Италіи въ XIII в., встрѣчается между памятниками итальянского искусства, напримѣръ въ одномъ рельефѣ XIV в., распространенномъ въ снимкахъ Арунделева Общества. [2]). Богородица безъ сіянія на головѣ, сидитъ съ книгою въ рукѣ, позади ея какая-то дѣвица съ веретеномъ. Благовѣствующій Архангелъ, сопутствуемый двумя Ангелами, преклоняетъ одно колѣно. Къ Богородицѣ слетаетъ голубь, а выше его обнаженный Младенецъ-Христосъ, тоже безъ сіянія, поддерживается въ небесномъ пространствѣ, окруженный Херувимами.

Въ противоположность этому еретическому представленію, въ русской иконописи на иконахъ Благовѣщенія, Богородица изображается иногда съ Христомъ-Младенцемъ, начертанномъ на Ея чревѣ (напр. въ Московскомъ Благовѣщенскомъ Соборѣ), какъ бы въ ознаменованіе того, что воплощеніе Сына Божія мгновенно воспослѣдовало вмѣстѣ съ Благовѣщеніемъ.

Изображенія символическія основаны на ученіи средневѣковыхъ Физіологовъ, или Бестіаріевъ, объ Единорогѣ, и Благовѣщеніе даже въ XVI в.

---

1) Menzel, Christliche Symbolik. II, стр. 517.
2) Didron, Société d'Arundel. Prospectus. Paris. 1858. Стр. 18.

иногда представлялось на западѣ подъ видомъ охоты за этимъ мистическимъ звѣремъ, подъ символомъ котораго разумѣлся самъ Іисусъ Христосъ. Четыре охотничьи собаки гонятся за нимъ—это символы Милосердія, Истины, Правосудія и Мира; Архангелъ въ видѣ охотника, но съ крыльями, трубитъ въ рогъ, а Единорогъ спасается на колѣняхъ сидящей Богородицы [1]). Какъ ни странно это затѣйливое изображеніе, но первоначальный поводъ къ нему въ символѣ Единорога мы встрѣтили уже и въ искусствѣ Византійскомъ, именно на одной изъ миніатюръ Лобковской Псалтыри IX в.

Западное искусство впослѣдствіи усвоило Благовѣщенію одну подробность, безъ которой обходится русская иконопись, и которая не упоминается въ нашихъ подлинникахъ. Это лилія—символъ невинности и цѣломудрія. Или ее держитъ въ рукахъ Архангелъ, или она стоитъ въ вазѣ между благовѣствующимъ и Богородицею. Древнѣйшіе мастера на западѣ, до XIV включительно, не вмѣняли еще въ необходимость внесеніе этой подробности въ Благовѣщеніе, и часто писали этотъ сюжетъ безъ лиліи.

Наконецъ въ заключеніе надобно упомянуть объ одной существенной особенности въ изображеніи этого событія. Это—обычай принятый въ русскомъ искусствѣ, раздѣлять этотъ сюжетъ на двѣ отдѣльныя иконы, помѣщаемыя поодиночкѣ на обѣихъ половинкахъ царскихъ дверей. Это обычай очень древній. Такъ раздѣляются иногда обѣ фигуры на древнихъ миніатюрахъ, по обѣ стороны текста; такъ раздѣлены онѣ на тріумфальной аркѣ въ упомянутой Падуанской церкви, расписанной Джіотто и его учениками (Madonna dell' Arena).

— Цѣлованіе Елисаветы. По древнѣйшимъ изображеніямъ на греческихъ миніатюрахъ этотъ сюжетъ представляется одинаково: обѣ святыя женщины, встрѣчаясь на крыльцѣ или у дверей зданія, другъ друга обнимаютъ. Иногда Богородица стремительно бросается въ объятія Елисаветы. Такъ изображается это событіе и въ русской иконописи, съ которой очень часто согласуется въ этомъ и западная, напримѣръ, въ знаменитой картинѣ Альбертинелли (конца XV в.) [2]). Но западное искусство уже рано стало и отклоняться отъ древняго преданія, изображая Елисавету на колѣняхъ. Такъ представилъ ее Джіотто на деревянной иконѣ: Елисавета, падши передъ Богородицею на колѣни, протягиваетъ къ ней руки, чтобы обнять ее, равно какъ и сама Богородица стремится къ ней въ объятія [3]). Эту же позу Елисаветы удержали и новѣйшіе руководители русскихъ живописцевъ, Овербекъ

1) Iameson, Legends of the Madonna. Стр. 170—171. Подобное изображеніе можно видѣть въ Христіанскомъ Музеѣ Академіи Художествъ въ Петербургѣ.

2) Во Флорентійской Галлереѣ Uffizi.

3) Во Флорентійской Академіи Художествъ, изъ храма Св. Креста.

и Шнорръ; сверхъ того послѣдній изъ нихъ—не совсѣмъ удачно, заставилъ Елисавету такъ протянуть свои руки, что она будто не привѣтствуетъ приходящую, не стремится обнять ее, а отгоняетъ Ее отъ Себя.

— Рождество Іисуса Христа. Описаніе въ русскихъ подлинникахъ приведено уже выше на стр. 34 и 31—32, гдѣ было обращено вниманіе и на осложненіе этого предмета, присовокупленіемъ къ нему Поклоненія Волхвовъ. Изъ соединенія этихъ двухъ сюжетовъ на одной иконѣ надобно заключить, что наша иконопись придерживалась того преданія, что пришествіе Волхвовъ непосредственно слѣдовало за Рожденіемъ Спасителя. Тоже явствуетъ и изъ миніатюръ Ватиканскаго Менологія, въ которыхъ Поклоненіе Волхвовъ, хотя отдѣлено отъ Рождества, но помѣщено подъ 25-мъ Декабря. По преданіямъ католическимъ, пришествіе Волхвовъ, или Царей, совершилось значительно послѣ, когда уже Предвѣчный Младенецъ подросъ, и сверхъ того самое празднество Поклоненія Царей отнесено къ 6-му Января, будучи сближено съ идеею о Богоявленіи (Θεοφάνεια). Съ поклоненіемъ Волхвовъ новорожденному Христу по нашимъ подлинникамъ соединяется поклоненіе пастырей, которое по Евангелію предшествуетъ прибытію Волхвовъ. Потому въ Ватиканскомъ Менологіи, при Рождествѣ присутствуютъ одни пастыри. О вертепѣ было уже сказано на стр. 32-ой. Искусство западное усвоило Рождеству не пещеру, а зданіе, иногда развалину великолѣпныхъ античныхъ палатъ. Хотя въ Евангеліи не сказано о присутствіи вола и осла при ясляхъ; однако эта подробность, идущая отъ древнѣйшихъ временъ и свято сохраняемая въ русскихъ подлинникахъ, основана на текстахъ Пророка Исаіи: «позна волъ стяжавшаго и, и оселъ ясли господина своего» (I, 3), и Пророка Аввакума: «посреди двою животну познанъ будеши» (III, 2). Въ западномъ искусствѣ уже съ XV в. эта особенность въ изображеніи Рождества стала опускаться. Что касается до лежащей Богородицы и до присутствія бабы Соломеи съ купѣлью; то на западѣ уже и въ XIV в. эти подробности не наблюдались, съ чѣмъ, какъ мы видѣли, согласуются и наши позднѣйшіе, исправленные подлинники. Было уже замѣчено о неприличномъ обычаѣ полагать Христа-Младенца на землю; Марія стоитъ тогда на колѣняхъ, часто и Іосифъ. Иногда оба сидятъ. Древнее искусство и наша иконопись изображаютъ Младенца спеленутымъ; католическое искусство—не только распеленутымъ, но часто и обнаженнымъ. Иногда новорожденному поклоняются Ангелы, иногда, по игривости католической фантазіи, они играютъ на инструментахъ и даже пляшутъ.

Любопытно обратить вниманіе на то, какъ изображается въ этомъ событіи Іосифъ. По русскимъ подлинникамъ, онъ сидитъ въ задумчивой позѣ, какъ бы не видя совершающагося. Таже мысль, но уже съ неприличною

наивностью выражена на одномъ древне-нѣмецкомъ изображеніи Рождества, гдѣ Іосифъ представленъ спящимъ (1250—1350 г.)[1]. Чтобъ дать ему какое нибудь занятіе, иногда изображается онъ подходящимъ къ яслямъ съ фонаремъ, что̀ не всегда бываетъ удачно, такъ какъ событіе достаточно можетъ быть освѣщено сіяніемъ Младенца и Ангеловъ. Иногда, какъ въ знаменитой «Ночи» Корреджіо, онъ хлопочетъ около осла. Если съ одной стороны западное искусство, или по наивности безцеремонно обходится съ Іосифомъ, или даже намѣренно его удаляетъ отъ участія въ общемъ ликованіи и поклоненіи, которымъ окружается новорожденный Спаситель; то съ другой стороны оно удостоиваетъ его высочайшей почести, изображая его съ Христомъ-Младенцемъ на рукахъ, и такимъ образомъ возлагая на него священное призваніе Богоматери — быть земнымъ престоломъ Небесному Царю.

—Крещеніе. По русскимъ подлинникамъ: «Христосъ въ Іорданѣ стоитъ нагой, безъ одѣяній, голову преклонилъ Предтечѣ. Гора празелень. Съ правой стороны преклонился къ Нему Предтеча: рукою правою креститъ, а лѣвая молебна, на небо персты простерты, и самъ зритъ на небо. Передъ нимъ стоятъ Ангелы. Одинъ Ангелъ держитъ бѣлую ризу; на немъ риза багоръ, исподъ лазорь. Другой Ангелъ держитъ ризу багоръ, а на немъ риза киноварь, исподъ празелень. Третьяго Ангела мало видѣть; а всѣ преклонились ко Христу. Изъ облака Духъ Святой какъ бы въ Іоаннову десницу направляется. Самъ Христосъ рукою благословляетъ Іорданъ, а другою нѣсколько прикрылъ свое тѣло. На Предтечѣ риза санкиръ дичь, исподъ козлятина мохната съ черниломъ; самъ босъ. Во Іорданѣ двѣ рыбы: одна идетъ вверхъ, а другая къ землѣ. Отъ Господа Саваоѳа исходитъ Духъ Святый трисіяненъ на Христа. У Господа Саваоѳа свитокъ, а въ немъ писано: «сей есть Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволихъ». Кромѣ рыбъ, на древнихъ нашихъ иконахъ Крещенія въ водѣ пишется одна, а иногда и двѣ человѣческія фигуры, какъ, напримѣръ, въ лицевомъ Подлинникѣ гр. Строганова. Одна фигура должна означать олицетвореніе Іордана, какъ мы видѣли уже выше на Равеннской мозаикѣ V-го в.; двѣ фигуры означаютъ или Море и Іорданъ, или двѣ рѣки *Іоръ* и *Данъ*, какъ онѣ иногда олицетворяются на Византійскихъ миніатюрахъ. Въ греческомъ подлинникѣ Діонисія сказано: «Ниже Предтечи, въ Іорданѣ, нагой человѣкъ, легъ поперекъ, со страхомъ озирается назадъ на Христа; держитъ вазу, изъ которой льется вода. Около Христа рыбы». — Ясно, что этотъ обнаженный человѣкъ, удаляющійся въ страхѣ — самъ Іорданъ. Его присут-

1) Въ Кёльнскомъ Музеѣ (№ 2).

ствіе вмѣстѣ съ олицетвореніемъ моря объясняется текстомъ Псалтыри: «что есть море, яко побѣгло еси, и тебе, Іордане, яко возвратился еси вспять» (113,3); и въ другомъ мѣстѣ: «видѣша тя воды, Боже, видѣша тя и убояшася» (76,16). На Аѳонской Горѣ встрѣчаются иконы Крещенія съ зміями въ водѣ, около камня, на которомъ стоитъ Христосъ. Это соотвѣтствуетъ тексту Псалтыри: «ты стерлъ еси главы зміевъ въ водѣ» (73, 13). Что же касается до рыбъ, то онѣ, по древне-христіанской символикѣ, должны означать будущихъ Христіанъ, сопричастившихся Христу въ таинствѣ Крещенія. Между стѣнною живописью катакомбъ Понтіана есть нѣсколько изображеній, относящихся не къ древне-христіанскому, а уже ко второму періоду иконописнаго преданья. Изъ нихъ одно имѣетъ предметомъ Крещеніе. Въ рѣкѣ нѣтъ ни рыбъ, ни олицетвореній въ видѣ человѣческихъ фигуръ, но по берегу къ водамъ Іордана подходитъ олень, соотвѣтственно тексту Псалма: «Имже образомъ желаетъ елень на источники водныя: сице желаетъ душа моя къ тебѣ, Боже» (40, 2). Слѣдовательно — это тоже символическое представленіе христіанской души, жаждущей крещенія. Потому на древнихъ купѣляхъ изображались олени. — Западное искусство уже съ XIV в. стало устранять изъ Крещенія символическіе знаки. У насъ олицотвореніе Іордана въ этомъ сюжетѣ еще господствуетъ въ XVII в., но въ толковые подлинники уже не вошло. Наконецъ въ позднѣйшее время русская иконопись обходится въ иконахъ Крещенія и безъ рыбъ, и безъ олицетвореній.

Самый важный пунктъ въ этомъ сюжетѣ касается самаго способа въ обрядѣ Крещенія, то, есть, въ поливаніи или погруженіи. Уже замѣчено выше, что восточный обрядъ погруженія господствуетъ и на западѣ, даже до XII в.. Въ изображеніяхъ Крещенія этотъ обрядъ выражается вопервыхъ, тѣмъ, что Христосъ стоитъ въ водѣ глубоко погруженъ, не только по поясъ, какъ онъ представленъ въ упомянутой стѣнной живописи катакомбъ Понтіана, но даже почти по шею, какъ изображается на Византійскихъ миніатюрахъ, напримѣръ въ Лобковской Псалтыри IX в. Вовторыхъ, Предтеча не поливаетъ на Христа воду, а только возлагаетъ на Его главу свою десницу, какъ это опредѣлительно и сказано въ Греческомъ подлинникѣ Діонисія: «его, т. е. Предтечи, десница на главѣ Христа», и какъ это представлено на упомянутомъ изображеніи катакомбъ Понтіана. Ясно, слѣдовательно, что изображеніе Христа стоящимъ въ Іорданѣ только по колѣна или даже по щиколки — есть изображеніе католическое, соотвѣтствующее обряду поливанія. Только при такой постановкѣ обнаженной фигуры оказывается необходимость препоясанія, которое, приличія ради, сильно распространено на новѣйшихъ иконахъ. Впрочемъ, эта лишняя подробность могла

быть введена и въ слѣдствіе неискусности нашихъ старинныхъ иконниковъ, которые наивно писали на водахъ Іордана обнаженную фигуру Христа не погруженною, а будто чудесно держащеюся на поверхности. Эта странность произошла отъ неумѣнья воспроизвести древнѣйшіе оригиналы, въ которыхъ погруженное въ Іорданъ тѣло просвѣчиваетъ сквозь прозрачную воду; и такимъ образомъ, не понявъ прозрачности и игры свѣта, иконописцы обнаружили всю фигуру, поставивъ ее на поверхности водъ.

По русской иконописи, Крещеніе Спасителя, какъ великое таинство, окружено только символами и святостью. Событіе совершается таинственно и уединенно, недоступно для постороннихъ свидѣтелей. Присутствуютъ только три Ангела; въ изображеніи катакомбъ Понтіана — даже только одинъ Ангелъ, а на мозаикѣ Равеннскаго Баптистерія — ни одного. Впрочемъ, Византійское искусство въ этомъ отношеніи слѣдовало двумъ переводамъ: по одному, принятому русскою иконописью, при крещеніи не допускаются посторонніе свидѣтели, по другому — допускаются, какъ это можно видѣть въ Менологіи императора Василія (989—1125 г.), подъ 6 января. Спаситель въ водѣ по самую грудь, но такъ что очеркъ всей его фигуры видится сквозь воду. Направо отъ зрителя два Ангела держатъ ризы; налѣво Предтеча, наложилъ правую руку на голову Спасителя. Всѣ эти четыре фигуры въ вѣнцахъ сіянія; но позади Предтечи стоятъ еще двѣ мужскія фигуры. Это посторонніе свидѣтели; потому что ихъ головы не окружены сіяніемъ святости. Этотъ переводъ съ посторонними лицами особенно развитъ въ искусствѣ западномъ, которое, изыскивая средства заинтересовывать новизною въ изображеніи Евангельскихъ событій, нашло сообразнымъ для своихъ цѣлей окружить Крещеніе Спасителя свидѣтелями и зрителями, болѣе или менѣе равнодушными участниками совершающагося событія. Едва ли нужно объяснять, какъ неловко подслужилось искусство въ этомъ случаѣ; но слѣдуетъ упомянуть, что толпѣ свидѣтелей и зрителей Рафаэль[1]) думалъ дать особенную мысль, сгруппировавъ ихъ около Христа, а Предтечу окруживъ Ангелами. Такимъ образомъ Христосъ стоитъ на сторонѣ грѣшнаго человѣчества, тогда какъ Его Предтечѣ служатъ и поклоняются Ангелы, То есть: икона съ своимъ таинствомъ затушевывается историческою картиною, выражающею личныя тенденціи художника; точно также, какъ въ Ночи Корреджіо Рождество Христово послужило только поводомъ для группы фигуръ, постановленныхъ въ поэтическомъ ландшафтѣ, и для трояхаго освѣщенія.

Руководители современныхъ русскихъ живописцевъ, Шпорръ и Овер-

1) Въ Ватиканскихъ Ложахъ, въ Римѣ.

бекъ, изображаютъ Крещеніе сообразно съ позднѣйшимъ католическимъ искусствомъ. У Шнорра Христосъ стоитъ въ водѣ ниже колѣнъ; ладони сложилъ по-католически; препоясанъ. Налѣво отъ зрителя три Ангела; направо Предтеча поливаетъ на голову Христа воду изъ сосуда. Позади Предтечи зрители. У Овербека при Крещеніи тоже присутствуютъ посторонніе свидѣтели.

— Тайная Вечеря. Съ древнѣйшихъ временъ въ Византійскомъ искусствѣ изображается двояко: или какъ историческое событіе, и тогда Христосъ и Апостолы возлежатъ кругомъ овальнаго стола, при чемъ юный Іоаннъ покоится на лонѣ своего божественнаго учителя; напримѣръ, въ Греческомъ Евангеліи не позднѣе IX в., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ; или — какъ прообразованіе Таинства Евхаристіи, и тогда Христосъ изображается дважды подъ сѣнію жертвенника: шести подходящимъ къ нему Апостоламъ даетъ онъ хлѣбъ, а другимъ шести — вино изъ сосуда; какъ напримѣръ, въ Греческой Псалтыри Лобкова. И тотъ и другой переводъ встрѣчаемъ въ древне-русскомъ искусствѣ, напримѣръ, въ миніатюрахъ Углицкой Псалтыри 1485 г., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ. Символическій способъ представленія этого сюжета, то есть, переводъ съ дважды изображаемымъ Спасителемъ, въ древне-русскомь искусствѣ господствуетъ, составляя существенную принадлежность олтаря, какъ святилища, гдѣ совершается таинство, изображаемое на этой иконѣ. Сначала этотъ сюжетъ украшалъ восточную стѣну олтаря, то есть, абсиду, или конху, какъ это мы видѣли уже на мозаикахъ Кіевскихъ храмовъ XI в. Потомъ онъ занялъ мѣсто на сѣни надъ Царскими вратами, какъ предписывается это Русскимъ подлинникомъ, и какъ это было принято въ храмахъ Новгородскихъ и Московскихъ. Что касается до Греческаго подлинника Діонисіева, то онъ предписываетъ изображать этотъ сюжетъ только исторически, то есть, Христа съ Апостолами за трапезою, и при томъ уже не возлежащаго, а сидящаго. Это — очевидное подновленіе.

На Западѣ былъ въ употребленіи тоже двоякій способъ представленія Тайной Вечери, историческій и мистическій. Въ Италіи уже въ XIV в. этотъ предметъ изображался исторически, какъ это можно видѣть на фрескѣ, приписываемой Джіотто, но скорѣе его школы, въ трапезной залѣ бывшаго Францисканскаго монастыря при храмѣ Св. Креста (нынѣ ковровая фабрика), во Флоренціи. За длиннымъ и узкимъ столомъ, а не за круглымъ, какъ принято въ Русской иконописи — сидятъ Апостолы, по сторонамъ Спасителя, на лонѣ котораго возлежитъ юный Іоаннъ; по другую сторону стола, отдѣльно отъ прочихъ, сидитъ Іуда, опуская кусокъ хлѣба въ блюдо. Христосъ поднялъ правую руку, благословляя католическимъ сложеніемъ пер-

стовъ, и какъ бы извѣщая объ имѣющемъ совершиться; потому что Апостолы приходятъ въ смущеніе: одни поражены, другіе опечалены: такъ что въ этой фрестѣ уже предсказывается та великая драма, которую впослѣдствіи создалъ Леонардо-да-Винчи въ своемъ знаменитомъ произведеніи. Всѣ фигуры писаны en face, кромѣ Іуды, которому данъ невзрачный и пошлый профиль хитраго и низкаго человѣка. — Мистически изобразилъ это событіе Беато-Анджелико Фьезолійскій, въ XV в.[1]) Восмеро Апостоловъ сидятъ за столомъ, постановленнымъ глаголемъ, и въ молитвенномъ благоговѣніи ожидаютъ Причащенія; между тѣмъ какъ Христосъ, проходя по другую сторону стола съ сосудомъ съ облатками, даетъ одну изъ нихъ вкусить юному Іоанну. По одну сторону стоятъ на колѣняхъ четверо Апостоловъ, по другую, тоже на колѣняхъ Богородица. Какъ монахъ и католикъ, Беато-Анджелико перевелъ на католическіе нравы древне-христіанскій сюжетъ, придавъ ему сентиментальный оттѣнокъ и произвольное толкованіе соприсутствіемъ Богородицы. — Впослѣдствіи представленіе историческое, по ходу Западнаго искусства, должно было взять перевѣсъ надъ мистическимъ. Доменико Гирландайо[2]), Рафаэль[3]), Леонардо-да-Винчи[4]), трактовали этотъ предметъ исторически. Только въ помѣщеніи Іуды отдѣльно отъ прочихъ Апостоловъ, по другую сторону стола, они слѣдовали наивному взгляду ранней эпохи. Для драматическаго эффекта, который имѣлся цѣлію у Леонардо-да-Винчи, сообразнѣе было бы помѣстить измѣнника въ толпѣ взволнованныхъ учениковъ. Не смотря на громадныя достоинства этого великаго произведенія, о которыхъ здѣсь не мѣсто распространяться, фигура Іуды составляетъ его слабую сторону. За чѣмъ было надѣлять его безобразіемъ, жестокостью и подлостью, именно качествами, менѣе всего пригодными измѣнѣ и предательству, которыя дѣйствуютъ вкрадчивостью, ловкостью и даже любезностью? — Эту простую истину съ свойственнымъ ему геніальнымъ тактомъ отлично выразилъ Рафаэль, прикрывъ пагубные замыслы Іуды внѣшнимъ благоприличіемъ, рѣшительностью и обширнымъ умомъ, который въ моментъ предательства дѣлаетъ измѣнника героемъ темнаго событія.

Въ новѣйшей русской иконописи распространенъ способъ представленія этого сюжета историческій, въ драматической обстановкѣ взволнованныхъ учениковъ, еще со временъ школы Симона Ушакова, изъ которой

1) Въ Академіи художествъ, во Флоренціи.

2) Въ трапезной Доминиканскаго монастыря Св. Марка, во Флоренціи.

3) Въ трапезной женскаго монастыря Св. Онофрія (нынѣ Египетскій музей), во Флоренціи.

4) Въ трапезной монастыря Мадонны Delle Grazie, въ Миланѣ.

вышли гравюры Страстей Господнихъ, обыкновенно украшающія рукописи Апокрифическаго Евангелія, начала XVIII в. Впослѣдствіи у насъ особенно полюбилось знаменитое произведеніе Леонардо-да-Винчи, мелкія копіи и неудачныя подражанія котораго разсѣяны по всѣмъ концамъ нашего отечества.

Шноррь въ своей лицевой Библіи хотѣлъ возвратить этотъ сюжетъ къ его древнему мистическому виду. У него Спаситель, стоя на ногахъ, правою рукой даетъ хлѣбъ падшему на колѣна Іоанну, и въ лѣвой держитъ сосудъ съ виномъ. Позади около стола сидятъ и стоятъ прочіе Апостолы.

— Воскресеніе Іисуса Христа. Древнѣйшій способъ представленія этого событія въ искусствѣ Византійскомъ, удержанный и въ русской иконописи до позднѣйшаго времени — это *Сошествіе Христа въ Адъ*. До IX в., какъ свидѣтельствуетъ Лобковская Псалтырь, Адъ представлялся въ видѣ античнаго божества: на ниспровергнутой навзничь фигурѣ его стоитъ Спаситель, извлекая изъ подъ его власти Адама, Евву, Царей Давида и Соломона и Іоанна Предтечу. Впослѣдствіи, въ миніатюрахъ начиная съ X в., Христосъ стоитъ не на олицетвореніи Ада, а на вереяхъ, положенныхъ накрестъ. Въ рукѣ держитъ крестъ, сначала четвероконечный, а потомъ шестиконечный (напримѣръ, въ Ватопедской Псалтыри, съ подписью 1213 г.) — замѣну древнѣйшаго знаменія побѣды съ монограммою Христа, временемъ царя Константина (labarum).

Представленіе воскрешающаго Христа вылетающимъ изъ отверзтаго саркофага или ящика — позднѣйшее изобрѣтеніе западнаго искусства, не согласное съ обычаями первыхъ вѣковъ Христіанства, ни съ свидѣтельствами древнѣйшихъ памятниковъ. По миніатюрамъ греческихъ Псалтырей — Лобковской и Барберинской, Христа спеленутаго несутъ погребать въ пещеру съ низенькою дверью. Въ этой пещерѣ стоялъ саркофагъ такъ, чтобъ погребенная фигура оставалась въ стоячемъ видѣ, какъ это изображено на греческомъ рельефѣ IX в. въ Луврѣ (смотр. стр. 67); или же, какъ на одномъ изъ изображеній такъ называемыхъ Корсунскихъ вратъ въ Суздалѣ (см. выше), саркофагъ Спасителя стоялъ въ низенькой пещерѣ, со свода которой спускалась лампа. Остатокъ того же преданія сохранился на греческой Плащаницѣ митрополита Фотія († 1431 г.), въ Дворцовой Вознесенской церкви села Коломенскаго. Дѣйствіе происходитъ въ пещерѣ. Позади лежащаго тѣла Спасителева сдѣлана дверь подъ овальною аркою, подъ которою привѣшена лампада. На древнихъ диптихахъ гробъ Спасителя изображается въ видѣ небольшаго храма, у дверей котораго сидитъ Ангелъ. Такимъ образомъ, христіанская древность не даетъ повода къ изображенію саркофага съ возлетающимъ надъ нимъ Спасителемъ, на открытомъ про-

странствѣ, и съ воинами вокругъ саркофага. Пещера была слишкомъ тѣсна для этого событія, и стража находилась не у саркофага, а при дверяхъ пещеры, заваленныхъ камнемъ. Воскресеніе, изображаемое въ видѣ возлетающаго Спасителя, сюжетъ, не согласный съ преданіями[1]), столько же погрѣшителенъ и въ художественномъ отношеніи; потому что идея его рѣшительно не исполнима, и особенно противорѣчитъ развитымъ средствамъ искусства, уже воспитаннаго изученіемъ природы. Таинство воскресенія — предметъ вообще недоступный ни кисти, ни рѣзцу. Еще возможно было изображать воскресающихъ людей на Страшномъ Судѣ, то въ борьбѣ жизни съ обуявшею ее смертью, какъ изобразилъ Микель-Анджело въ Сикстинской Капеллѣ, то въ радостномъ пробужденіи силъ отъ вѣковаго усыпленія, какъ это отлично представилъ Лука Синьорелли, XV в., въ соборѣ Орвіэтскомъ. Но какое выраженіе придать возлетающему изъ гроба Спасителю— строгое и суровое или радостное? Какое дать воскресающему тѣло — воздушное и просвѣтленное или исполненное энергической жизненности, съ крѣпкими мышцами, цвѣтущее здоровьемъ? Вдаться ли художнику въ мечтательный мистицизмъ или писать съ натуры обнаженную фигуру, высоко поднявшуюся надъ четвероугольнымъ ящикомъ? — Древне-христіанское искусство не дало рѣшенія этимъ вопросамъ, окруживъ великое событіе таинственностью. На упомянутомъ уже греческомъ рельефѣ IX в. (въ Луврѣ), Мироносицы видятъ только слѣды воскресшаго, въ оставленныхъ въ гробу свитыхъ пеленахъ, на которыя имъ указываетъ Ангелъ. По другому переводу, на диптихѣ изъ слоновой кости, V или VI в., въ Мюнхенскомъ музеѣ, Ангелъ сидитъ у закрытыхъ дверей гроба, сдѣланнаго въ видѣ храма, и благословляетъ подошедшихъ къ нему Мироносицъ; между тѣмъ какъ самъ Спаситель, юная безбородая фигура, съ горы подъемлется на небо за правую руку десницею Бога Отца[2]). — Какъ этимъ рельефомъ, соединяющимъ Воскресеніе съ *Вознесеніемъ*, такъ и Византійскимъ переводомъ *Сошествія во Адъ*, замѣняющимъ Воскресеніе, выражается та мысль, что спасительная побѣда жизни надъ смертію, это великое воскресеніе духа, совершилось не черезъ три дня, а тотчасъ же, какъ Спаситель испустилъ духъ свой. На Мюнхенскомъ рельефѣ Онъ возносится къ Отцу на небо, въ Византійско-русскихъ переводахъ Онъ нисходитъ во адъ, чтобы совершить свое призваніе Побѣдителя надъ смертію.

Въ Италіи въ XIV в. Воскресеніе изображалось еще въ видѣ Сошествія во адъ, какъ напримѣръ, на знаменитой иконѣ Страстей Господнихъ

1) Объясненіе этихъ преданій см. у Молана, De Historia SS. Imaginum. Стр. 460.
2) Рисунокъ см. у Прохорова въ Христ. Древн. II, № 6.

Дуччіо Буонъинсенья (1310 г.), въ Сіенскомъ соборѣ. Спаситель, стоя на Адѣ, олицетворенномъ въ видѣ чудовища, обращается къ Адаму, позади котораго стоятъ Евва и праотцы. Сокрушенныя вереи низвергаются. Подобнымъ же образомъ представлялъ Сошествіе во адъ и Беато-Анджелико, въ XV в.

У насъ стало входить въ употребленіе Воскресеніе съ возлетающимъ Христомъ съ конца XVII в., и въ настоящее время сильно распространено. Между старинными гравюрами Страстей Господнихъ, украшающими Русскія рукописи того же названія, принятъ уже этотъ позднѣйшій, западный переводъ. Впрочемъ выходящій изъ саркофага Христосъ допускался въ нашей иконописи и раньше, по какъ эпизодъ Сошествія во адъ. Напримѣръ, на иконѣ въ ризницѣ Троицкой Сергіевской Лавры, вкладъ 1645 г. (№ 180), Спаситель изображенъ дважды: сначала онъ выходитъ изъ саркофага; потомъ стоитъ на вереяхъ адскихъ вратъ, одною рукою извлекая изъ ада Адама, а въ другой держа длинный шестиконечный крестъ.

Изъ новѣйшихъ руководителей русскихъ живописцевъ, Шнорръ слѣдуетъ позднѣйшему переводу: у него Спаситель вылѣзаетъ изъ саркофага, становясь одною ногою на его окраину; а Овербекъ, хотя и не хочетъ замѣнять Воскресенія Сошествіемъ во адъ, но старается держаться древнихъ обычаевъ: у него Спаситель не вылетаетъ и не вылѣзаетъ изъ саркофага, а выходитъ изъ дверей гроба. Противъ сидитъ ангелъ. По одну сторону низвергнутые воины, по другую — издали приближаются Мироносицы.

Въ Греческомъ подлинникѣ Діонисія отличается уже Сошествіе во адъ отъ Воскресенія. Первый сюжетъ во всемъ сходенъ съ Русскими переводами Воскресенія, а послѣдній, можетъ быть, далъ нѣкоторыя подробности рисунку Овербека. Вотъ самое описаніе у Діонисія: Гробъ полуоткрытъ; два Ангела, одѣтые въ бѣломъ, сидятъ по сторонамъ его. Христосъ попираетъ ногами камень, которымъ былъ прикрытъ гробъ. Правою рукою благословляетъ, въ лѣвой держитъ знамя съ золотымъ крестомъ. Внизу воины убѣгаютъ, другіе пали на землю, будто мертвые. Вдали приближаются Мироносицы».

— Сошествіе Св. Духа [1]). Мы уже встрѣчали этотъ сюжетъ и на мозаикѣ Св. Софіи Константинопольской VI в., и въ древнихъ греческихъ миніатюрахъ, напримѣръ, въ Евангеліи не позднѣе IX в., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ, въ Григоріи Богословѣ IX в., въ Парижской Публичной Библіотекѣ. Этотъ сюжетъ въ Софійскомъ храмѣ подчиненъ архитектурнымъ условіямъ свода и фонаря, гдѣ онъ изображенъ. Апостолы по-

1) Слич. у Прохорова объ изображеніяхъ этого сюжета, въ Христ. Древн. I, № 10.

мѣщены кругомъ на спускахъ. Въ древнихъ миніатюрахъ, какъ въ нашей иконописи, Апостолы размѣщаются полукругомъ, какъ бы въ зданіи съ куполомъ, или подъ полукуполомъ абсиды. Кромѣ Апостоловъ, по древнимъ переводамъ, непремѣнно присутствуетъ при этомъ событіи и народъ, согласно съ текстомъ Дѣяній Апостольскихъ: «снидеся народъ и смятеся... дивляхуся вси и чудяхуся, глаголюще другъ ко другу» и проч. (II, 6—7). Народъ стоялъ какъ бы внѣ того зданія, гдѣ пребывали Апостолы, отдѣляясь отъ нихъ архитектурными линіями, или по сторонамъ, или внизу, подъ ногами Апостоловъ, подъ аркою, соотвѣтствующею двери, открытой наружу. Въ русской иконописи и по нашимъ подлинникамъ, какъ уже замѣчено выше, вмѣсто толпы народа, помѣщается символическая фигура въ царственномъ одѣяніи. Также и по греческому подлиннику Діонисія: «Зданіе. Двѣнадцать Апостоловъ сидятъ кругомъ. Подъ ними небольшой сводъ, въ которомъ находится старый человѣкъ, въ рукахъ держитъ убрусъ съ двѣнадцатью свитками; на головѣ его царскій вѣнецъ. Надъ нимъ надписано: *Міръ* (Κόσμος). Вверху Духъ Святой въ видѣ голубиномъ. Кругомъ великій свѣтъ. Двѣнадцать огненныхъ языковъ отъ Голубя нисходятъ на Апостоловъ». Символъ *Міра* такъ толкуется въ нашихъ подлинникахъ: «Что есть: сѣдяй человѣкъ, старостію одержимъ, въ мѣстѣ темнѣ, риза на немъ червлена, вѣнецъ царскій на главѣ его, въ рукахъ своихъ имѣя убрусъ бѣлъ, а въ немъ двѣнадцать свитковъ? Толкъ сему: Человѣкъ глаголется *Весь Міръ* [1]), а еже старостію одержимъ—Адамовымъ грѣхопаденіемъ, а еже въ мѣстѣ темнѣ—міръ весь въ невѣріи бяше прежде; риза же червлена — приношеніе кровныхъ жертвъ бѣсовскихъ; вѣнецъ же царскій на главѣ его, понеже убо царствоваше тогда въ мірѣ грѣхъ; а еже въ рукахъ имѣя убрусъ бѣлъ, въ немъ же двѣнадцать свитковъ, сирѣчь — Апостоли ученіемъ своимъ весь міръ просвѣтиша».

Западная иконографія существенно отличается въ этомъ предметѣ отъ Восточной въ помѣщеніи между Апостолами Богородицы, и притомъ на первомъ мѣстѣ, въ самой срединѣ. Таково, напримѣръ, изображеніе на одной изъ миніатюръ упомянутаго уже выше Молитвенника Жана Фуке (у Брентанно во Франкфуртѣ на Майнѣ). Католики этотъ западный переводъ основываютъ на текстѣ Дѣяній Апостольскихъ: «сіи вси бяху терпяще единодушно въ молитвѣ и моленіи, съ женами и Маріею Матерію Іисусовою, и съ братіею его» (I, 14). Дальнѣйшее развитіе этого текста повело художниковъ къ размноженію лицъ обоего пола, помѣщаемыхъ безо всякаго по-

1) Соотвѣтственно древнѣйшимъ текстамъ Св. Писанія, въ которыхъ греч. *κόσμος* переводится не просто *міръ*, но *весь міръ*.

рядка въ толпѣ Апостоловъ: такъ что Шнорру дало это поводъ превратить священное собраніе въ какое-то сонмище квакровъ или другихъ сектантовъ, которые собрались въ зданіи подъ колоннами: кто сидитъ, кто стоитъ, иной идетъ; кто съ книгою, кто безъ книги. Между мущинами виднѣются и женщины.

— Успеніе Пресвятой Богородицы. Изображеніе этого событія и другихъ съ нимъ соприкосновенныхъ основано на апокрифическомъ сказаніи, которое въ русскихъ памятникахъ [1]) встрѣчается въ такомъ видѣ: «И преставися (Богородица) Августа въ 15-й день, въ недѣлю (т. е. въ воскресенье) въ часъ 3-й дни. На святое же и честное преставленіе ея сниде къ Ней Богъ нашъ, Сынъ Ея, Іисусъ Христосъ, и рече: «Мати моя Марія, взыди на небо и вниди въ радость неизреченныя Моея славы божественныя, и царствуй со мною во вѣки». И принятъ своима рукама пречистую *Душу* Ея. Снидоша же ся на преставленіе Ея вси Апостоли *на облацѣхъ*. И понесоша Ее въ Гефсиманію. *Жидовинъ* же нѣкто, именемъ *Афѳоній* дерзостію прискочивъ къ одру, хотя одръ низринути съ тѣломъ Пречистыя на землю. И абіе Ангелъ отсѣче руцѣ его и отпасти сотвори. И паки вѣровавъ и нарече Богородицу, и Петромъ исцѣленъ бысть. И тако положиша Ее во гробѣ въ Геѳсиманіи. *Ѳома* же единъ, по Божію смотрѣнію, оста и не бѣ ту съ ними. И по трехъ днехъ пріиде имый *поясъ* Пресвятыя Богородицы. И роптаху на него Апостоли, яко не успѣ пріити на преставленіе Святыя Богородицы и на погребеніе, яко же и по воскресеніи Христовѣ. Онъ же рече имъ: «Егда и азъ восхищенъ бысть на облацѣхъ, и видѣ Святую Богородицу грядущу во врата небесныя со множествомъ Ангеловъ, и даде ми поясъ и благословеніе свое». И показа имъ поясъ Ея. Они же, видѣвше поясъ Пресвятыя Владычицы Богородицы, цѣловавше его, и шедше отверзоша гробъ, еже поклонитися, и не обрѣтоша святаго тѣлеси Ея, токмо погребальная. И отъ сего разумѣша, яко съ плотію Пречистая Богомати взыде на небо, и царствуетъ во вѣки вѣковъ».

Это сказаніе послужило основою слѣдующимъ изображеніямъ: собственно Успенія Богородицы, душу которой, въ видѣ младенца, принимаетъ самъ Іисусъ Христосъ;—прибытія Апостоловъ на преставленіе Богородицы на облакахъ;—чуда съ Жидовиномъ,—врученія Богородицею своего пояса Апостолу Ѳомѣ;—вознесенія Богородицы на небо вмѣстѣ съ тѣломъ, и наконецъ — коронованія Богородицы. Изъ этихъ моментовъ, Успеніе принято иконографіею Восточною, а Вознесеніе — Западною. Впрочемъ первоначально на Западѣ тоже былъ только одинъ переводъ этого событія, то-есть

1) По сборнику XVII в., принадлежащему мнѣ.

Успеніе, потомъ его стали дополнять Вознесеніемъ; потому, напримѣръ, между миніатюрами въ упомянутомъ Молитвенникѣ Жана Фукè помѣщены оба перевода: и Успеніе и Вознесеніе. Наконецъ послѣднее взяло верхъ надъ первымъ и осталось одно. Обыкновенно представляется возносящаяся Богородица надъ саркофагомъ, наполненномъ цвѣтами. — Коронованіе Богородицы — сюжетъ тоже католическій. Иногда она стоитъ на колѣняхъ, Спаситель надѣваетъ на нее вѣнецъ. Воспитанное Папскими церемоніями, католическое искусство любило придавать этому событію особенную торжественность, окружая небесный церемоніалъ коронаціи сонмами Ангеловъ и Святыхъ. Ликованіе выражалось не только цвѣтами и вѣнками [1]), и музыкой, но даже пляскою Ангеловъ [2]).

Въ греческій подлинникъ Діонисія сверхъ Успенія введено и Вознесеніе Богородицы, сюжетъ позднѣйшій, и можетъ быть, уже подъ вліяніемъ западнаго искусства, но сближенный съ текстомъ сказанія черезъ эпизодъ о поясѣ Богородицы. Вотъ оба эти перевода по Діонисію: «*Успеніе Богородицы*. Зданіе. Посреди Святая Дѣва усопшая, лежитъ на одрѣ, руки сложены крестомъ на груди. По сторонамъ одра подсвѣщники съ зазженными свѣчами. Передъ одромъ Жидовинъ, его отрубленныя руки держатся за одръ, около него Ангелъ съ обнаженнымъ мечемъ. Въ ногахъ Богородицы Св. Петръ кадитъ кадиломъ, въ головахъ Св. Павелъ и Іоаннъ Богословъ къ Ней наклоняются; кругомъ прочіе Апостолы и Святители Діонисій Ареопагитъ, Іероѳей и Тимоѳей, съ Евангеліями. Жены плачутъ. Вверху Христосъ держитъ въ рукахъ Душу Богородицы, одѣтую въ бѣломъ. Она окружена свѣтомъ и сонмомъ ангеловъ. Въ воздухѣ видно еще двѣнадтать Апостоловъ, приближающихся на облакахъ». Сверхъ того, вверху по сторонамъ зданія изображаются Іоаннъ Дамаскинъ и Косма Пѣснопѣвецъ съ свитками. Другой переводъ: «*Вознесеніе Богородицы*. Открытый гробъ, пустой. Апостолы въ изумленіи. Между ними Ѳома держитъ поясъ и имъ показываетъ. Надъ ними въ воздухѣ Святая Дѣва на облакахъ возносится на небо. Ѳома еще разъ изображенъ — на облакахъ около Богородицы, которая ему вручаетъ свой поясъ».

Въ русской иконописи, какъ сказано, удержанъ только первый моментъ событія, то есть, самое Успеніе. По особенной популярности этого праздника въ древней Руси, въ слѣдствіе распространенія по городамъ соборовъ во имя Успенія Богородицы, изъ Кіево-Печерскаго Монастыря, черезъ Ростовъ и Владиміръ, до Москвы, этотъ иконописный сюжетъ былъ коротко знакомъ нашимъ предкамъ. Потому въ моемъ краткомъ подлинникѣ, подъ

1) Напр. картина Филиппо Липпи въ Академіи Художествъ во Флоренціи, XV в.
2) Напр. Беато Анджелико во Флорентійской Галлереѣ Uffizi.

15 Августа, сказано только: «Успеніе Пречистыя Богородицы и Приснодѣвы Маріи: всѣ православные Христіане подобіе знаютъ».

Въ исторіи нашихъ церковныхъ преданій знаменита икона Успенія Богородицы, перенесенная во второй половинѣ XI в. въ Кіево-Печерской храмъ Успенія греческими мастерами изъ Цареграда. Она изображаетъ событіе въ малосложномъ видѣ. Между двумя зданіями, какъ бы на открытомъ воздухѣ, на одрѣ лежитъ усопшая Богородица. Позади одра стоитъ Спаситель съ спеленутою Ея Душею. По сторонамъ Спасителя парятъ въ воздухѣ по Ангелу, съ пеленами въ рукахъ, какъ бы для того, чтобы принять Душу Богородицы. Въ головахъ одра стоятъ пять фигуръ, а передъ ними Апостолъ Петръ съ кадиломъ; въ ногахъ тоже пятеро, изъ которыхъ впереди Апостолъ Павелъ. Позади одра еще фигура, преклоняющаяся къ Богородицѣ. Жидовина съ подробностями извѣстнаго чуда—еще нѣтъ; потому что это чудо относится собственно къ другому эпизоду событія, и только въ послѣдствіи было присовокуплено къ этому иконописному сюжету.

Насколько греческій подлинникъ удаляется отъ этого древнѣйшаго изображенія, настолько къ нему близокъ подлинникъ русскій по древнѣйшей краткой редакціи, по которой также отсутствуетъ Жидовинъ, Петръ стоитъ въ головахъ одра, а Павелъ въ ногахъ, а не наоборотъ, какъ въ греческомъ; и наконецъ событіе совершается не внутри зданія, а наружѣ, между двумя храминами. Вотъ описаніе этого сюжета по приводимой уже не разъ рукописи Большаковской: «Надъ Спасомъ Херувимъ огненъ. Спасъ держитъ Душу Пречистыя Богородицы, бѣлу. Пречистая лежитъ на одрѣ, руки къ сердцу. Съ правой стороны стоитъ святитель сѣдъ, аки Власій; въ рукѣ книга, а съ лѣвой святитель сѣдъ, борода долгая, въ рукѣ тоже книга; а за нимъ двѣ вдовы жены плачутся. У главы Пречистой Апостолъ Петръ съ кадиломъ, а за нимъ пять Апостоловъ. Въ подножіи стоитъ Павелъ, наклонился мало; а за нимъ пять Апостоловъ, по сторону палата, вохра съ бѣлиломъ; по другую сторону палата, празелень. Ограды мало видѣти, вохра съ бѣлиломъ». Итакъ, древнѣйшій переводъ Успенія въ нашихъ подлинникахъ, за немногими отклоненьями, ведетъ свое начало отъ древней греческой иконы Кіево-Печерскаго монастыря. Существенное различіе между переводомъ подлинника и этою иконою состоитъ въ томъ, что на иконѣ по сторонамъ Христа по Ангелу съ пеленами въ рукахъ, а по переводу подлинника одинъ только Херувимъ надъ главою Христа. По первой редакціи предполагается, что Душу Богородицы примутъ на пелены Ангелы и вознесутъ на Небо, какъ дѣйствительно и встрѣчается иногда такое изображеніе въ раннихъ памятникахъ Византійскаго и западнаго искусства. По второй редакціи возноситъ Душу Богородицы самъ Спаситель.

Самый подробный и наиболѣе развитой переводъ этого сюжета описывается слѣдующимъ образомъ, по одному изъ моихъ подлинниковъ: «Богородица на одрѣ лежитъ на подушкѣ: подушка киноварь, а одръ по концамъ круглый, подъ головою шире; постлано бѣло; около одра обвѣска, санкирь красенъ. За одромъ стоитъ Спасъ, а зритъ на лице Богородицы; обѣими руками въ ризѣ держитъ Богородичну Душу; а Душа въ бѣлыхъ ризахъ, аки младенецъ, обвита. Около Спаса облакъ, киноварь; Херувимъ съ простертыми крыльями, по обѣимъ сторонамъ огненный. У Богородицы противъ одра въ ногахъ стоитъ Апостолъ Павелъ, преклоненъ, русъ, плѣшивъ, борода, какъ у Предтечи. Руки держитъ въ ризѣ, а съ рукъ риза пошла торокомъ. Риза багоръ, исподъ лазорь. Стоитъ весьма трепетно и зритъ на Богородицу. Передъ Павломъ стоитъ Евангелистъ Маркъ, изъ за одра по плеча видѣть мало. Надсѣдъ, борода и волосы, какъ у Іоакима Богоотца. Рукъ не видѣть изъ за одра. Наклонился къ одру и зритъ на Апостола Павла. Риза празелень, исподъ киноварь съ бѣлиломъ. Передъ нимъ стоитъ Іоаннъ Богословъ. Сѣдъ, плѣшивъ; борода и волосы, какъ пишутъ. Наклонился къ одру, мало брадою не досталъ до одра; зритъ на Богородицу. Правая рука у лица его. Риза празелень темна. А межъ Маркомъ и Павломъ Апостоломъ, повыше ихъ, стоитъ Симеонъ Апостолъ. Надсѣдъ, плѣшивъ. Единъ вершокъ главы видѣть. Риза киноварь съ бѣлиломъ, исподъ лазорь. За Павломъ Апостоломъ стоитъ Филиппъ Апостолъ, младъ; наклонился къ одру, зритъ. Рукою правою лицо свое держитъ, а лѣвая у шеи. Риза лазорь. Повыше Филиппа, надъ Павломъ, Андрей Апостолъ: сѣдъ, власы съ ушей космочками; борода, какъ у Іоанна Богослова. Едина глава видѣть. За Апостолами два святителя стоятъ, выше ихъ по плеча видѣть. Съ края Ероѳей Аѳинскій, сѣдъ брада и власы, аки у Власія, на концы остра, во амофорѣ, ризы крещаты, черны въ кругахъ. Подлѣ его книга. Ко Спасу стоитъ Тимоѳей Ефесскій, русъ, брада и власы аки у Іоанна Златоустаго; ризы крещаты, черлень, въ амофорѣ; въ рукахъ книга; а возлѣ его стоитъ Ангелъ въ облацѣ съ лампадой, а въ лампадѣ свѣща горитъ. Ангелъ стоитъ надъ головою Іоанна Богослова, выше святителевыхъ главъ. А за святителями стоятъ жены, предъ полатою; выше Апостолъ главы ихъ. Съ края: риза лазорь, рукою правою держитъ за лице свое, а лѣвая въ ризѣ; отъ святителей изъ за нея, лицемъ къ ней обратилась, риза киноварь. Полата вохра съ бѣлиломъ, застѣнокъ вохра, съ празеленью темна дичь. Изъ полаты двери къ женамъ. Въ головахъ у Богородицы стоитъ Петръ Апостолъ, сѣдъ; лѣвая рука у лица его, а въ правой кадило; ризы — верхъ вохра, исподъ лазорь. За Петромъ съ края Ѳома Апостолъ, младъ. Петръ къ Богородицѣ наклонился, и Ѳома наклонился же, лѣвою рукою съ ризою за лице держитъ,

а правая молебна, персты вверхъ. На немъ риза киноварь, исподъ лазорь. А межъ ними видѣть Іаковъ Алѳеовъ, русъ, брада долѣ, какъ у Космы, рукою лѣвою за лице держитъ, а права молебна къ Богородицѣ; верхъ ризы празелень темна, исподъ багоръ. А межъ Ѳомою и Іаковомъ повыше ихъ Варѳоломей, надсѣдъ, брада аки у Іоакима Богоотца. А за нимъ Матѳей Апостолъ, сѣдъ; а за Матѳеемъ Лука, единъ верхъ главы видѣть. А повыше Апостоловъ два святителя. Съ края отъ полаты Іаковъ братъ Божій, сѣдъ, плѣшивъ, брада подолѣ Василія Кесарійскаго, а къ концу поуже и поизвилась. Діонисій Ареопагитъ, сѣдъ, кудреватъ, брада аки у Іоанна Богослова, погуще, а къ концу плотна; риза — кресты. Полата вохра съ бѣлиломъ, застѣнокъ празелень темна. Повыше святителевыхъ главъ во облацѣ Ангелъ съ лампадомъ. А пониже одра Ангелъ Господень у Жидовина руку отсѣкъ. На Ангелѣ риза киноварь, подпоясанъ по средней ризѣ, а средняя празелень, исподъ вохра; ногавицы багоръ красенъ. Жидовинъ образомъ аки Логинъ сотникъ, и брада, и власы; на головѣ платъ бѣлъ; риза киноварь, исподъ лазорь. А всѣ Апостолы и святители въ вѣнцахъ».

Наконецъ этотъ многоличный переводъ осложнился изображеніемъ Апостоловъ, стекающихся къ Успенію Богородицы на облакахъ.

Изъ разсмотрѣнія этой параллели между иконографіею Восточною и Западною извлекаются, на основаніи историческихъ данныхъ, слѣдующіе выводы:

1) Все, чѣмъ существенно отличается иконографія Восточная отъ Западной, опредѣляется различіемъ между Церковью Восточною и Католическою.

2) Католическое церковное искусство, пошедшее отъ разнообразія неустановившихся въ опредѣленную норму иконографическихъ сюжетовъ первыхъ вѣковъ Христіанства (до IV в.), и во всемъ послѣдующемъ своемъ развитіи предлагаетъ бо̀льшую свободу въ видоизмѣненіи этихъ сюжетовъ, потворствуя античнымъ преданьямъ и произволу художественнаго творчества. Напротивъ того, искусство Восточное, въ эпоху иконоборства очистивъ себя отъ примѣси языческой, и выработавъ церковную норму въ типическихъ сюжетахъ, стремится къ однообразному ихъ представленію, охраняя икону отъ личнаго произвола художественной фантазіи.

3) Смѣшеніе свѣтскаго начала съ церковнымъ въ догматахъ и въ историческомъ развитіи Католичества отразилось такимъ же смѣшеніемъ обоихъ

этихъ началъ и въ церковномъ искусствѣ Западномъ, которое постоянно допускало постороннюю свѣтскую примѣсь въ сюжеты иконографическіе. Напротивъ того Церковь Восточная, строго отдѣляя церковное отъ свѣтскаго, стремилась предохранить и иконопись отъ вторженія въ нее лишнихъ элементовъ свѣтскихъ.

4) Чѣмъ древнѣе искусство католическое, тѣмъ согласнѣе его сюжеты съ восточными, въ слѣдствіе установленія опредѣлявшейся нормы иконописнаго цикла, въ періодъ мозаическій (отъ IV до XII в.). Но потомъ, съ XII в. искусство католическое болѣе и болѣе отдѣляется отъ восточнаго, развивая свойственные католичеству элементы свѣтскіе и античные.

5) Искусство церковное протестантское не имѣетъ смысла. Не будучи поддерживаемо догматами церкви и вѣрованьемъ, оно превращается въ праздную игру фантазіи.

6) Католичество же, своимъ потворствомъ художественности, низвело икону до картины, имѣющей интересъ не столько религіозный, сколько артистическій, то въ затѣйливой композиціи, какъ въ Страшномъ судѣ Микель-Анджело, то въ ландшафтѣ и свѣто-тѣни, какъ въ Рождествѣ Корреджіо (въ такъ называемой *Ночи*), то въ драматической сценѣ, какъ въ Тайной Вечери Леонардо-да-Винчи, и т. п. Напротивъ того, восточное искусство, коснѣя при своихъ начаткахъ, отсталое въ отношеніи художественномъ, сохранило доселѣ во всей неприкосновенности религіозное значеніе иконы.

И такъ, въ настоящее время между церковнымъ искусствомъ Русскимъ и Западнымъ нѣтъ и не можетъ быть ничего общаго. Чтобы согласить успѣхи цивилизаціи съ національною самостоятельностью, искусство въ нашемъ отечествѣ свѣтское можетъ идти по слѣдамъ Западнаго; что же касается до искусства церковнаго, и преимущественно до иконописи, то напрасно будетъ русскій художникъ искать себѣ вдохновенія и руководства тамъ, гдѣ давно уже вдохновеніе изсякло, а руководство и всегда прежде было шаткое и обманчивое. Живопись свѣтская — одна для всего образованнаго міра; живопись церковная согласуется съ преданьями, вѣрованьями и убѣжденьями народныхъ массъ: она по преимуществу живопись національная. Отказываться отъ мысли о необходимости поддерживать и усовершенствовать нашу иконопись — значило бы посягать на самые существенные элементы русской народности; не способствовать въ нашемъ отечествѣ успѣхамъ живописи свѣтской — значило бы отказать искусству въ возможности идти въ уровень съ идеями цивилизаціи. Но по самому существу своему та и другая область искусства не должны быть между собою смѣшиваемы. Русскій художникъ можетъ съ успѣхомъ подражать Деларошу или Каульбаху въ живописи исторической; но съ этими же руководителями — въ

живописи церковной рискуетъ онъ впасть въ разслабленность и безсмыслie, какъ результатъ охлажденія религіознаго вдохновенія на Западѣ, и стать въ смѣшное противорѣчіе съ преданьями и религіозными убѣжденьями своего отечества. Единственное средство спасти русскую церковную живопись отъ всего пошлаго, безсмысленнаго, разслабленнаго и смѣшнаго—это основательное изученіе русской иконописи въ ея лучшихъ источникахъ.

ОТЗЫВЫ ИНОСТРАНЦЕВЪ О РУССКОМЪ НАЦІОНАЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ.

Нѣмецкіе авторы: Шнаазе, Куглеръ, Фёрстеръ, Лемкс.

Уваженіе, которымъ пользуются въ нашей литературѣ иностранные авторитеты, нѣтъ сомнѣнія, найдетъ для себя любопытный предметъ въ мнѣніяхъ о Русскомъ національномъ искусствѣ, принадлежащихъ лучшимъ изъ западныхъ ученыхъ, и изложенныхъ ими, не въ газетныхъ статьяхъ или въ путешествіяхъ и другихъ изданіяхъ для легкаго чтенія, но въ строгой формѣ учебниковъ и въ классическихъ настольныхъ книгахъ по исторіи искусства. Въ сущности мнѣнія эти не что иное, какъ приложеніе къ русскому искусству давно уже составившихся на западѣ понятій о русскомъ народѣ и о русскомъ государствѣ; и касаться ихъ, послѣ всего того, что говорено было о Русскихъ въ иностранной печати послѣднихъ двухъ лѣтъ — было бы повторять старыя и всѣмъ наскучившія общія мѣста. Только въ примѣненіи къ Русскому національному искусству понятія эти мало обращали на себя вниманіе Русской публики, хотя предметъ этотъ имѣетъ особенную важность по его прямымъ отношеніямъ къ Русской церкви; и слѣдовательно мнѣніе о немъ иностранцевъ состоитъ въ тѣсной связи съ ихъ политическими взглядами, по сколько православіе составляетъ основу русской народности и русскаго государства.

Русское національное искусство мало извѣстно; вообще не блистательно въ своемъ развитіи; рѣзко отличается оно отъ искусства западнаго, и потому необыкновенно оригинально. Таковы главныя данныя, изъ которыхъ составляются иностранныя характеристики русскаго искусства, какъ выраженія русской національности. Національность эта очень интересуетъ западъ по богатству ея матеріальныхъ и нравственныхъ средствъ: но она еще менѣе извѣстна, и, какъ все загадочное, представляется страною чего-то чудеснаго, небывалаго, и потому возбуждаетъ опасеніе и боязнь. Таковъ общій тонъ этихъ характеристикъ, обыкновенно разбавленныхъ ли-

ризмомъ, который получаетъ для иностранцевъ что-то обаятельное отъ неясности представленій о Русскомъ искусствѣ самихъ историковъ искусства и о Русской жизни, которую оно выражаетъ. Кромѣ общаго интереса— знать, что̀ думаютъ о насъ иностранцы, ихъ отзывы о Русскомъ церковномъ искусствѣ имѣютъ особенную цѣну, какъ источникъ, откуда многіе изъ Русскихъ непосредственно или посредственно заимствуютъ свои понятія о собственной своей національности. Чтобъ вполнѣ уразумѣть неясные, иногда несмѣлые и всегда болѣе или менѣе осторожные, хотя очевидно враждебные русскому національному чувству намеки, встрѣчаемые время отъ времени въ нашей литературѣ, надобно возвести эти намеки къ ихъ иностраннымъ источникамъ.

Начнемъ съ Нѣмцевъ, мнѣнія которыхъ особенно вліятельны въ нашей ученой литературѣ. И дѣйствительно, Нѣмцы отличаются примѣрною добросовѣстностью въ ученомъ отношеніи. Съ изумительною аккуратностью пользуются они туземными источниками въ изученіи нравовъ даже американскихъ дикарей, терпѣливо знакомясь съ ихъ нарѣчіями. Надобно думать, тѣмъ съ бо̀льшимъ вниманьемъ они отнесутся къ загадочной національности своихъ сосѣдей, не совѣмъ имъ чужихъ, какъ по родственнымъ Славянамъ, населяющимъ вперемежку съ Нѣмцами почти половину Германіи, такъ и по Нѣмцамъ, и осѣдлымъ въ Россіи, и во множествѣ заѣзжимъ для разныхъ предпріятій, находящимъ себѣ въ этой странѣ привѣтъ и выгоду.

Передъ нами многотомная *Исторія образовательныхъ искусствъ* доктора *Карла Шнаазе*, отличнаго знатока этого предмета и человѣка съ замѣчательно тонкимъ эстетическимъ вкусомъ. Сочиненіе это, начатое изданіемъ съ 1843 г. и до сихъ поръ продолжаемое, признается классическимъ. Каждый отдѣлъ въ исторіи искусства, того или другаго народа, того или другаго періода, авторъ начинаетъ общимъ обозрѣніемъ быта и нравовъ, всегда отличающимся богатою начитанностью, проницательностью и остроуміемъ. Тѣже качества человѣка, глубоко ученаго и отъ природы одареннаго эстетическимъ чувствомъ, встрѣчаете вы въ его мастерскихъ характеристикахъ памятниковъ искусства.

Не касаясь причинъ, почему страницы о Россіи и о русскомъ искусствѣ принадлежатъ въ этомъ сочиненіи къ слабѣйшимъ, я сообщу изъ нихъ нѣсколько выдержекъ, во всякомъ случаѣ интересныхъ для Русскаго читателя[1]).

Нѣтъ основанія думать, чтобы авторъ имѣлъ цѣль внушить своимъ читателямъ презрѣніе, ненависть, враждебное недовѣріе и даже боязнь

1) Въ 6-й главѣ 3-го тома, изданнаго въ 1844 г.

къ Россіи, но его общая характеристика русской земли и народа съ избыткомъ возбуждаетъ эти ощущенія. И первобытная дикость нравовъ, и неспособность къ воспринятію христіянскихъ понятій, и необозримыя степи и болота, и трескучій морозъ, и полярныя ночи безъ просвѣта, и полярные дни безъ ночей, и титаническая борьба съ суровою природою и съ дикими звѣрьми, однимъ словомъ, все дикое, звѣрское и безотрадное сгруппировано вмѣстѣ, чтобъ добыть слѣдующую невзрачную характеристику русскихъ нравовъ: «Отсюда эта смѣсь, казалось бы, другъ другу противорѣчащихъ качествъ; тупая лѣнь при сносливости въ трудѣ, наклонность къ покойному досугу и къ возбудительнымъ, чувственнымъ удовольствіямъ, способность къ механической работѣ при недостаткѣ собственныхъ идей и возвышенныхъ порывовъ, почти сентиментальная мягкость чувства при грубой безчувственности, колебаніе между благодушіемъ и суровостью, между раболѣпіемъ и патріархальнымъ чувствомъ равенства».

Таковы, по автору, задатки русской натуры. Монголы дали ей окончательную отдѣлку; они сообщили русскимъ свой звѣрскій характеръ и оставили ихъ по себѣ на необозримыхъ степяхъ между Европою и Азіею наслѣдниками степнаго варварства, чтобъ грозить европейской цивилизаціи: «Помѣщенная на границахъ Азіи, Россія всегда была въ сродствѣ съ востокомъ; это сродство усилилось вслѣдствіе монгольскаго ига. Ея степи и воинскіе походы по необозримымъ равнинамъ, отдаленныя разстоянія между обитаемыми мѣстами и длинные переѣзды купцовъ уже и прежде развили въ русскихъ любовь къ кочеванью, свойственному номадамъ; оно окрѣпло въ ихъ характерѣ вслѣдствіе сношеній съ коннымъ разбойническимъ народомъ монгольскимъ. Даже и теперь въ русскомъ характерѣ замѣчается много кочеваго: конь — самое любимое для русскаго человѣка животное, его вѣрный товарищъ; русскій оживляется и воодушевляется, когда садится въ свою кибитку, и колокольчикъ тройки дѣйствуетъ на него также могущественно, какъ звукъ альпійскаго рога и пастушей пѣсни на Швейцарца. Врожденный характеръ принялъ отъ Монголовъ не совсѣмъ новые элементы, однако получилъ отъ нихъ развитіе, и вмѣстѣ съ тѣмъ возрасли въ немъ и стали господствующими всѣ неблагопріятныя и неопредѣленныя составныя его части».

Всевозможную татарщину очень легко западному писателю прилагать къ русскимъ нравамъ и обычаямъ, вовсе на западѣ неизвѣстнымъ; но требовалась доля осторожности, чтобъ провести оригинальную мысль о вліяніи Монголовъ даже на русскую церковную архитектуру и иконопись. Правда, говоритъ авторъ, кочевые Монголы, довольствуясь своими палатками, не сооружали храмовъ; но они принесли съ собою въ Россію плоды азіатской

культуры изъ Китая, Индіи и Персіи. Такимъ образомъ — «при варварскомъ дворѣ монгольскихъ хановъ должна была образоваться пестрая смѣсь разныхъ формъ, въ которой однако господствовалъ общій духъ востока, и особенно сѣверной Азіи (т. е. Китая) съ ея пестрою, затѣйливою и пышною роскошью. Не могло безъ того быть, чтобы Русскіе князья и вельможи, вынуждаемые иногда по цѣлымъ годамъ находиться при дворѣ великаго хана, не позаимствовались такимъ вкусомъ, и чтобъ не распространяли его въ своемъ отечествѣ». Такимъ образомъ татарскій вкусъ, съ примѣсью китайскаго, индійскаго и персидскаго, въ Россіи водворенъ. Характеристика художественнаго стиля русскаго готова, и автору нечего опасаться возраженій отъ своихъ читателей, которые и безъ того были уже убѣждены въ татарщинѣ и китайщинѣ русскаго характера.

И послѣ монгольскаго ига, мракъ не проясняется, не смотря на итальянскихъ художниковъ, которыхъ въ XV и въ XVI вѣкѣ выписывали въ Москву, и которые являются у автора, какъ свѣтлыя полосы, для того только, чтобъ усилить впечатлѣніе общаго мрака. Передъ нами страшный образъ Ивана Грознаго, какъ представителя русскаго характера, и построенный имъ храмъ Василія Блаженнаго — предметъ вѣчныхъ насмѣшекъ, изумленія и порицаній нѣмецкихъ эстетиковъ. Вся послѣдующая исторія не сгладила съ Россіи ея магометанскаго характера, который всякому бросается въ глаза при первомъ взглядѣ на Русскіе города, эту безобразную смѣсь куполовъ и башенъ. Впрочемъ, чтобъ не сдѣлать Русскому искусству много чести, уровнявши его съ магометанскимъ, авторъ находитъ необходимымъ оговорку: «но — присовокупляетъ онъ: это сходство только внѣшнее: въ магометанской архитектурѣ это противоположеніе тонкихъ и высокихъ зданій низкимъ и округленнымъ имѣетъ строгій характеръ; въ русской же эта пестрота формъ и красокъ только забавна и игрива, или же роскошна и пышна».

Характеристику русской архитектуры въ томъ же томѣ дополняетъ авторъ немногими замѣтками о скульптурѣ и живописи. Впрочемъ, такъ какъ онъ и не догадывается о существованіи прилѣповъ и другихъ скульптурныхъ украшеній нашихъ церквей, о церковныхъ вратахъ и разныхъ металлическихъ издѣліяхъ съ барельефами, то смѣло утверждаетъ, что древней скульптуры въ Россіи вовсе нѣтъ. О живописи говоритъ онъ только въ общихъ мѣстахъ, еще поверхностнѣе, чѣмъ объ архитектурѣ. Онъ знаетъ, что и до сихъ поръ пишутъ у насъ иконы и въ монастыряхъ, и въ селахъ; слѣдуя тѣмъ, которые не имѣютъ ни малѣйшаго понятія о живости колорита Строгановской и Царской иконописныхъ школъ, онъ полагаетъ, что лики нашихъ иконъ обыкновенно темные и зачадѣлые; не зная, что въ

старину фигуры на иконахъ были только въ окладахъ, оставаясь всѣ на виду, онъ ставитъ общимъ правиломъ—покрыванье фигуръ металлическими ризами. Впрочемъ, мало ли чего не знаетъ авторъ! Ему, какъ Нѣмцу, тѣмъ извинительнѣе это незнаніе, что многіе изъ Русскихъ образованныхъ людей еще меньше его знаютъ нашу церковную старину, а думаютъ о ней почти также. Потому вамъ интересны не свѣдѣнія знаменитаго автора, а убѣжденія и мнѣнія. Вотъ, напримѣръ, его общій выводъ о русской иконописи: «Уже первые русскіе, которые писали по византійскимъ образцамъ, очевидно рабски имъ слѣдовали. Они не чувствовали уже и того остатка жизни, который еще не изсякъ въ ихъ образцахъ, еще меньше сознавали они то, чего въ этихъ образцахъ недоставало; однако это бездушное производство соединялось съ чувствомъ благочестія. Но самая религія приняла характеръ отчуждающій; искусства, предназначеннаго ей въ услуженіе, не могла она сблизить съ жизнію, и тѣмъ болѣе достигала она своей цѣли, чѣмъ болѣе получало искусство выраженіе окоченѣлаго и безжизненнаго. Она не пробуждала высшаго, художественнаго чувства религіознаго, которое въ живомъ познаетъ Бога. Къ этому присовокупился деспотизмъ, который успѣлъ подавить въ самыхъ началахъ зародыши такого чувства. Уже въ XVI вѣкѣ (1551 г.), приняло силу закона повелѣніе великаго князя, чтобъ иконы писались такъ, какъ писалъ ихъ одинъ монахъ конца XIV вѣка, по имени Андрей Рублевъ, и религіозное искусство русскихъ терпѣливо подчинилось этому повелѣнію и уже не дѣлало ни малѣйшихъ опытовъ, чтобы какъ нибудь это повелѣніе обойти, или его ослушаться».

Знаменитый историкъ искусства намекаетъ здѣсь на Стоглавъ, впрочемъ вовсе ему неизвѣстный: иначе бы онъ коснулся прогрессивныхъ вопросовъ этого памятника объ улучшеніи иконописи и о воспитаніи иконописцевъ. Еще меньше того извѣстны ему успѣхи царской школы XVII в., дѣлавшей новыя и благотворныя попытки, особенно въ мастерской Симона Ушакова и его учениковъ. Впрочемъ, еще разъ повторяю, самое дѣтское незнаніе Россіи — вещь очень обыкновенная въ нѣмецкихъ книгахъ, напоминающихъ воззрѣнія и тонъ средневѣковыхъ путешествій въ Россію. Но для насъ русскихъ, столько уважающихъ нѣмецкую ученость, особенно любопытенъ самый способъ ученаго изслѣдованія въ классической книгѣ такого знаменитаго эстетика и историка, какъ Шнаазе; для насъ любопытна самая система выводовъ общей характеристики русскаго искусства именно изъ тѣхъ самыхъ данныхъ, которыя я сейчасъ привелъ точными словами автора. Этимъ ограничивается все, что онъ знаетъ о русской иконописи, и тотъ часъ же вслѣдъ за выше приведенными словами, онъ дѣлаетъ общее обозрѣніе, въ которомъ, совершенно неизвѣстно почему, спокойное изложеніе

историка должно было уступить мѣсто лиризму сатирика. Благодаря тому, что въ послѣдніе два года Русское ухо попривыкло къ разнымъ на нашъ счетъ вѣжливостямъ Западной печати, я думаю, не нужно запасаться равнодушіемъ, чтобъ больше съ интересомъ, нежели съ какимъ другимъ чувствомъ, прочесть этотъ общій выводъ, которымъ Шнаазе заключаетъ свое изслѣдованіе о русскомъ искусствѣ.

«Если сличимъ мы это направленіе (то есть, выше приведенное объ иконописи) съ архитектурою; то съ перваго разу покажется намъ, что оба эти искусства идутъ по противоположнымъ путямъ: архитектурныя зданія отличаются пышностью, пестротою, произволомъ и вліяніемъ чуждыхъ формъ и воззрѣній; образà — ужасаютъ своею мрачностью: они боязливо придерживаются первобытнаго преданья. Въ сущности и то и другое состоитъ въ тѣсной связи, вытекаетъ изъ общаго источника; мы поймемъ то и другое, если примемъ въ соображеніе религіозное настроеніе русскаго народа. Его благочестіе состоитъ преимущественно въ строгомъ наблюденіи предписанныхъ внѣшнихъ обрядностей. Глубокое настроеніе духа, проникающее всю жизнь и запечатлѣвающее чувствомъ Божества всѣ духовныя проявленія, здѣсь не нашло для себя соотвѣтствующей формы. Потому остался въ пренебреженіи пластическій элементъ, какъ выраженіе жизненной полноты и силы, какъ въ архитектурѣ, такъ и въ другихъ образовательныхъ искусствахъ; и то и другое распадается въ внѣшнихъ и противорѣчивыхъ проявленьяхъ. Зодчество посвящаетъ свои произведенья Божеству, но такому чувственному Божеству, которому оно должно льстить ослѣпительными красками и нагроможденными формами. Напротивъ того, въ иконѣ Божество является человѣку тоже чувственному: оно должно было явиться ему только въ *ужасающемъ* видѣ. Въ Новгородѣ на одномъ колоссальномъ изображеніи Іисусовой главы читалась такая надпись: «смотри, какъ ужасенъ Господь твой» — этимъ вполнѣ выражается чувство этого народа. Его благоговѣніе основывается на страхѣ; ужасающее въ его глазахъ подобаетъ Божеству и замѣняетъ красоту».

Какъ ни занимательно продолжить эту выдержку, въ которой живое воображеніе автора собрало все отвращающее, невзрачное и ужасное, чтобъ возбудить къ русской народности не только омерзеніе, но и страхъ, однако, чтобъ пополнить недостатокъ этой характеристики, нѣсколько односторонней, всякій знакомый съ искусствомъ въ Россіи, не можетъ удержаться отъ слѣдующихъ вопросовъ: какъ бы и въ какую бы сторону разыгралось воображеніе остроумнаго автора, если бы онъ догадался при этомъ случаѣ, что бóльшая часть церквей строились у насъ въ старину изъ дерева, въ самое короткое время, какъ свидѣтельствуютъ лѣтописи, и по-

тому обыкновенно простой формы, скорѣе бѣдныя, лишонныя всякихъ украшеній, нежели пестрыя и причудливыя? Если бы авторъ зналъ, что въ такихъ церквахъ, какъ въ домашнихъ молельняхъ, иконостасы наполнялись иконами малаго размѣра, имѣвшими какой бы то ни было характеръ, только не ужасающій, чему препятствовалъ самый размѣръ ихъ? что Строгановская и особенно Царская школа иконописи особенно славилась своими миніатюрными работами, правда пестрыми по колориту, но необыкновенно привѣтливаго, яснаго, часто гармоническаго тона? Что наконецъ фантазіи Ушакова Божество являлось въ самыхъ стройныхъ формахъ, и что онъ и ученики его также энергически возставали противъ невзрачности въ иконописи ремесленниковъ, какъ теперь нѣмецкій авторъ возстаетъ противъ русскаго церковнаго искусства вообще?

Но, еще разъ повторяю, для насъ поучительно не отсутствіе свѣдѣній въ знаменитомъ авторѣ, а смѣлость и рѣшительность выводовъ. Послѣ приведеннаго выше, я пропускаю нѣсколько строкъ съ варіацами на любимую тему о татарщинѣ въ русской національности, и выписываю самый конецъ характеристики, въ которомъ надобно было заявить, что Русскіе не только народъ кочевой, но въ своемъ искусствѣ далеко уступаютъ другимъ болѣе счастливымъ кочевымъ народамъ. «Этотъ недостатокъ чувства изящной формы Славяне раздѣляютъ съ прочими кочевыми народами какъ и вообще въ ихъ образѣ жизни удержалось нѣчто полукочевое. Впрочемъ у южныхъ кочевниковъ этотъ недостатокъ восполняется покрайней мѣрѣ живостью и силою фантазіи, наполняющей ихъ языки образами, и воспитывающей въ нихъ поэтическія наклонности. У Славянъ и это качество не сильно и не значительно».

Положимъ, что въ 1844 году, когда сдѣланъ былъ такой приговоръ надъ славянской поэзіею, еще не вполнѣ оцѣнено было высокое значеніе русскихъ и сербскихъ народныхъ пѣсенъ: но — съ точки зрѣнія логической, спрашивается — позволительно ли дѣлать выводъ и изрекать судъ о предметѣ вовсе неизвѣстномъ? Тотъ же вопросъ слѣдуетъ предложить и вообще обо всей этой характеристикѣ Русскаго церковнаго искусства.

Нѣтъ причины и даже смѣшно было бы подозрѣвать такого почтеннаго ученаго, какъ Шнаазе, въ пристрастіи къ русскимъ; но все же очевидно, что у него что-то въ душѣ накипѣло и просилось высказаться. Потому онъ не удовольствовался сказаннымъ, и къ главѣ о русскомъ искусствѣ присовокупилъ подъ особеннымъ заглавіемъ: Schlussbetrachtung, еще нѣсколько пикантныхъ страницъ, въ которыхъ ведетъ онъ параллель между Русскими и Армянами, для того, чтобъ дать послѣднимъ преимущество передъ нами, и потомъ распространяется вообще о свободѣ и рабствѣ, при-

лагая эти идеи къ религіозности русскаго искусства, при чемъ проводитъ ту, впрочемъ вполнѣ справедливую мысль, что свобода способствуетъ развитію искусства. Отсюда, черезъ противоположеніе, извлекаетъ онъ тотъ выводъ, что русскіе даже вовсе не способны къ искусству. Доказательства текутъ рѣкою, свободно, ловко, и тѣмъ смѣлѣе, что не задерживаются ни однимъ фактомъ; только авторъ уже слишкомъ понадѣялся на свою, дѣйствительно, счастливую способность обобщать факты, и въ самомъ патетическомъ мѣстѣ характеристики, гдѣ онъ хочетъ нанести рѣшительный ударъ русской церкви, такъ неловко оступился, что уже и сами соотечественники его, заинтересованные въ послѣднее время Русскими ересями и расколами, должны придти въ тупикъ, передъ смѣлостью автора, рѣшившагося утверждать, что въ Россіи «не возникло никогда ни одной ереси, и потому въ самой русской церкви не оказалось ни малѣйшаго слѣда свободнаго движенія мысли».

Переходя къ другимъ не менѣе знаменитымъ нѣмецкимъ историкамъ искусства, предварительно я долженъ замѣтить тоже, что сказано мною о Шнаазе. Мнѣнія ихъ о русскомъ искусствѣ составляютъ такое же странное исключеніе, противорѣчащее высокимъ достоинствамъ ихъ сочиненій.

Куглеръ, сочиненія котораго сдѣлались настольными книгами всякаго, кто занимается изящными искусствами, въ своемъ Учебникѣ исторіи искусства удѣляетъ Россіи только три странички, съ политипажемъ, изображающимъ храмъ Василія Блаженнаго, какъ образчикъ затѣйливаго каприза, воспитаннаго татарскимъ вліяніемъ. «Процвѣтаніе этого стиля — сказано въ Руководствѣ — развившагося до фантастически-варварской пышности, относится къ половинѣ XVI столѣтія. Особенно оказывается оно въ храмѣ Василія Блаженнаго» и т. д. Свѣдѣнія объ иконописи ограничиваются двумя-тремя замѣтками о томъ, что Русскіе поклоняются не Божеству, а иконамъ, и потому одѣваютъ ихъ въ дорогія ризы, и что иконописцы соблюдаютъ въ своихъ иконахъ однажды навсегда установившіеся типы [1]). Чтобъ этой характеристикѣ дать надлежащій колоритъ, Куглеръ, согласно ея содержанію, оттѣняетъ ее тѣмъ мѣстомъ, какое даетъ ей въ общей системѣ своего учебника. Русское искусство въ этой настольной книгѣ отдѣлено отъ византійскаго и вообще отъ христіанскаго цѣлымъ рядомъ главъ, имѣющихъ предметомъ искусство индійское и магометанское, такъ что, относительно религіи и искусства въ учебникѣ Куглера русскіе

---

1) Я не привожу здѣсь болѣе подробныхъ выходокъ противъ русской иконописи изъ Учебника исторіи живописи Куглера, изд. 2-ое, 1847 г. I, стр. 99 и слѣд. Послѣ Шнаазе русскій читатель не встрѣтитъ въ этихъ выходкахъ ничего особенно новаго и пикантнаго.

примыкають не къ византійцамъ и другимъ христіанамъ, а къ магометанамъ, и политипажъ съ Василіемъ Блаженнымъ непосредственно слѣдуетъ за изображеньями турецкихъ и персидскихъ мечетей.

Не больше пощады Русскому искусству найдемъ мы въ третьемъ столь же знаменитомъ авторитетѣ. Это *Эрнстъ Фёрстеръ*. Съ обширною ученостію Куглера и эстетическимъ вкусомъ Шнаазе, Фёрстеръ соединяетъ въ себѣ художника и туриста. Онъ отлично знаетъ Италію, проведши цѣлые года во многихъ изъ городовъ ея, и лучшій изъ путеводителей по Италіи принадлежитъ ему. Къ своимъ сочиненіямъ по исторіи искусства самъ онъ дѣлалъ рисунки и гравировалъ. Его Памятники нѣмецкаго искусства по отличнымъ рисункамъ принадлежатъ къ лучшимъ европейскимъ изданьямъ. Тѣмъ же достоинствомъ отличается его монографія о Джіотто и его школѣ. Между специальными трудами по исторіи нѣмецкаго и итальянскаго искусства, Фёрстеру не приходилось интересоваться Россіею. Но, въ послѣднее время, будучи вызванъ Лейпцигскимъ издателемъ Вейгелемъ участвовать вмѣстѣ съ другими учеными въ составленіи художественной энциклопедіи, Фёрстеръ составилъ мастерской очеркъ всѣхъ образовательныхъ искусствъ, какъ введеніе въ исторію этихъ искусствъ, имѣющее задачею элементарное ознакомленіе съ основаніями предмета и развитіе и воспитаніе вкуса, и изданное въ 1862 г. подъ названіемъ: Vorschule der Kunstgeschichte. Въ этомъ-то популярномъ сочиненіи Фёрстеръ посвящаетъ не больше четырехъ строкъ и русскому искусству, собственно русской архитектурѣ, о которой иностранцы, слѣдуя еще стариннымъ путешественникамъ, знаютъ больше, нежели объ иконописи и ваяніи. Эти немногія строки имѣютъ особенную силу въ книгѣ, назначаемой въ элементарное руководство къ образованію вкуса публики. При политипажѣ, изображающемъ одинъ изъ Московскихъ соборовъ съ пятью главами, значится слѣдующее: «Отклоненіе отъ стиля византійскаго, или вѣрнѣе искаженіе его представляетъ стиль Русскій, въ которомъ скопленіе неправильныхъ формъ, нагроможденныхъ одна на другую, и произволъ въ сочетаніи частей соединяются съ безобразнымъ родомъ куполовъ, въ видѣ луковицы помѣщаемыхъ на церквахъ и башняхъ».

Какъ ни жбстокъ этотъ отзывъ, все онъ не такъ враждебенъ для русскихъ, какъ отзывы Шнаазе и Куглера, и основывается не на догадкахъ о сродствѣ русскихъ съ Индіею и Персіею, а на субъективномъ чувствѣ вкуса; потому вполнѣ соотвѣтствуетъ тѣмъ неблагопріятнымъ взглядамъ, которые четверть столѣтія тому назадъ еще многіе изъ западныхъ эстетиковъ имѣли на готическое искусство, въ которомъ, кромѣ безобразія и путаницы формъ ничего другаго не умѣли видѣть. Глазъ, пріученный къ изя-

ществу формъ итальянской живописи XV вѣка, найдетъ много средневѣковой неуклюжести въ нѣмецкихъ школахъ того же времени. Что же страннаго, если современные намъ западные эстетики съ такимъ же чувствомъ личнаго превосходства относятся къ вовсе неизвѣстному имъ, еще и нами вполнѣ неоцѣненному нашему церковному искусству?

На первый разъ довольно уже и того, что иностранцы интересуются нашею національностію. Будемъ и за то имъ благодарны. А что они заботятся о насъ и при всякомъ удобномъ случаѣ о насъ вспоминаютъ, даже въ эстетическомъ отношеніи, почитаю умѣстнымъ заключить эту статью самымъ новѣйшимъ тому доказательствомъ. Доцентъ Гейдельбергскаго Университета Карлъ Лемке въ своей популярной эстетикѣ, вышедшей въ 1865 г., въ главѣ объ эстетическихъ способностяхъ разныхъ народовъ, касается и Славянъ, ставя на первомъ планѣ Русскихъ и Поляковъ, какъ и надобно ожидать, свысока трактуетъ тѣхъ и другихъ, и, принадлежа къ партіи, враждебной средне-вѣковому искусству, не щадитъ и вообще религіознаго направленія въ русскомъ искусствѣ.

«Изъ Славянъ вкратцѣ коснусь я только Поляковъ и Русскихъ — говоритъ онъ: о прочихъ же замѣчу, что въ нихъ преобладаетъ музыкальное и поэтическое дарованіе: такъ музыка у Чеховъ, поэзія у Сербовъ. Въ эстетическомъ отношеніи Полякъ имѣетъ значеніе, какъ личность, — Русскій, разумѣя простонародье — дѣйствуетъ только въ массѣ. Полякъ — живъ, фантастиченъ, легковѣренъ, танцоръ и рыцарь. Русскій — неподатливъ, себѣ на умѣ, разсчетистъ, ѣздитъ въ повозкѣ. Полякъ отличается наглостью, Русскій — крутымъ характеромъ. Относительно художественнаго развитія та и другая нація имѣютъ нѣкоторое значеніе только въ поэзіи, но и въ этомъ искусствѣ Русскіе не отличаются оригинальностью; впрочемъ они одарены необыкновеннымъ талантомъ подражанія, и при помощи этого таланта съ малыми средствами достигаютъ значительныхъ результатовъ. Аристократическій Полякъ позаимствовался изъ Франціи разными внѣшностями, и съ славянскою, варварскою грубостью и французскою вѣтренностью привыкъ расточать свои силы. Русскій, исполненный коммунистическихъ началъ, но подъ деспотическимъ правленьемъ (?), по религіи и преданьямъ связанъ съ Византіею и наслѣдовалъ ея ограниченность во всемъ, гдѣ только еще не оказалось западное вліяніе. Это особенно видно въ образовательныхъ искусствахъ, потому что они состоятъ еще въ услуженіи Религіи. Схематизмъ, безжизненность и безвкусіе — отличительныя ихъ качества; тупая, восточная пышность замѣняетъ въ нихъ красоту».

Въ этой характеристикѣ, сложенной изъ вѣчно повторяющихся на одну

тему избитыхъ варіацій и общихъ мѣстъ, есть однако два пункта, которые не могутъ не вызвать невольную улыбку всякого, кто ближе знакомъ съ дѣломъ. Вопервыхъ — Гейдельбергскій доцентъ простодушно увѣряетъ свою публику, что поэзія Русскихъ мало создала оригинальнаго, а Сербы отличаются своею поэзіею, тогда какъ русскія народныя былины вмѣстѣ съ малорусскими думами и пѣснями ничѣмъ не уступаютъ болгаро-сербскому эпосу, составляя въ совокупности съ этимъ послѣднимъ самое оригинальное явленіе въ исторіи народной поэзіи всей Европы. Вовторыхъ — по мнѣнію Нѣмцевъ, Чехи заявили себя кое-чѣмъ только въ музыкѣ; между тѣмъ какъ множество художественныхъ памятниковъ, сохранившихся отъ XI до XV вѣка, убѣждаютъ всякого безпристрастнаго цѣнителя, что чешская школа живописи далеко опередилила нѣмецкую, слѣдовательно развилась независимо отъ нѣмецкой, а въ XIV вѣкѣ можетъ быть сравниваема только съ современною ей итальянскою. Это впрочемъ знаютъ и сами Нѣмцы, но, по разнымъ причинамъ, до которыхъ намъ нѣтъ дѣла — желая отодвигать нашихъ соплеменниковъ на задній планъ, увѣряютъ, что въ XIV вѣкѣ при Карлѣ IV чешская школа живописи процвѣла оттого, что этотъ Императоръ, жившій долгое время въ Парижѣ, вѣроятно, взялъ оттуда съ собою французскаго миніатюриста, которому и обязана Чехія своею прекрасною живописью, или же имѣлъ при себѣ въ Парижѣ какого-нибудь Чеха, кокоторый тамъ пріобрѣлъ изящный стиль и потомъ распространилъ его между своими земляками. Это мнѣніе и почти этими словами читается въ Учебникѣ нѣмецкой и нидерландской живописи, изданномъ въ 1862 г. Ваагеномъ, который впрочемъ лучше другихъ своихъ соотечественниковъ знаетъ Россію и цѣнитъ ея художесственныя собранія[1]).

Впрочемъ, въ заключеніе еще разъ повторяю, что, излагая мнѣнія иностранцевъ о русскомъ искусствѣ, я вовсе не имѣлъ безполезнаго намѣренія доказывать общеизвѣстную истину, что иностранцы мало насъ знаютъ; но полагалъ, что принять къ соображенію эти мнѣнія будетъ не безполезно для того, чтобы по достоинству оцѣнить ихъ отголоски въ нашемъ отечествѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ, возвратить ихъ, кому слѣдуетъ по принадлежности.

P. S. Послѣ того, какъ эта статья была написана и прочтена въ одномъ изъ засѣданій Общества, вышла въ свѣтъ одна нѣмецкая книга извѣстнаго археолога Оскара Мотеса (Oskar Mothes), автора очень хорошаго сочиненія объ Архитектурѣ и Скульптурѣ въ Венеціи. Новая книга его, подъ заглавіемъ: «Форма базиликъ у христіанъ первыхъ столѣтій» (Die Basilikenform Leipzig. 1865), содержитъ въ себѣ много полезныхъ свѣ-

---

1) Томъ I, стр. 57.

дѣній объ исторіи храмовъ самой ранней Христіанской эпохи; но для насъ — русскихъ, на страницѣ 28-ой, предлагаетъ она безцѣнныя полторы строчки, которыя по своему простодушному невѣжеству, должны обезоружить всякое негодованіе къ несправедливымъ о насъ отзывамъ иностранцевъ; потому что ничто столько не примѣряетъ съ хулителями, какъ то, когда они впадаютъ въ смѣшное и пошлое. Вотъ эти удивительныя полторы строчки: «Въ Россіи приходская церковь называется *вассиліи*, другія большаго размѣра *кодопръ*» (In Rusland heisst die Pfarrkirhe *wassilji*, andere, venn auch grosse Kirchen *codopr*). Предоставляю досугу читателей объяснить эту загадку; я же съ своей стороны предложу нѣкоторыя соображенія для облегченія ихъ труда. Удивляясь въ разныхъ нѣмецкихъ учебникахъ политипажамъ съ храма *Василія Блаженнаго*, ученый археологъ пришелъ къ счастливой мысли, что и всѣ въ Россіи церкви называются *Васильями* (какъ извощики — Ваньками). Что же касается до *кодопра*, то, по моему крайнему разумѣнію, это не что иное, какъ русское слово *соборъ*, удачно переведенное на латинскую транскрипцію *codopr*, въ которой русскія буквы *б* и *з*, за отсутствіемъ ихъ въ латинскомъ алфавитѣ, были переименованы въ *d* и *r*. Можете послѣ этого судить, какъ основательны будутъ мнѣнія такихъ остроумныхъ ученыхъ о религіозномъ эстетическомъ характерѣ разныхъ русскихъ *васильевъ* и *кодопровъ!*

МНѢНІЕ Г. В. ШУЛЬЦА О ПОЗДНѢЙШЕЙ ВИЗАНТІЙСКОЙ ИКОНОПИСИ.

Denkmäler der kunst des mittelalters in Unter-Italien von Heinrich Wilhelm Schulz. Dresden. 1860. *(Памятники средневѣковаго Искусства въ нижней Италіи, Г. В. Шульца, по смерти автора изданные Ф. Фонъ-Квастомъ. 4 тома въ 4-у, съ атласомъ отличныхъ рисунковъ, въ листъ).*

Не имѣя намѣренія говорить подробно объ этомъ превосходномъ сочиненіи, результатѣ многолѣтнихъ изслѣдованій, сдѣланныхъ авторомъ на самыхъ мѣстахъ, почитаю не лишнимъ замѣтить, что въ раннія средніе вѣка южная Италія, по близкимъ и частымъ сношеніямъ съ Византіею, имѣетъ для насъ—Русскихъ особенный интересъ, можетъ быть, въ такой же мѣрѣ, какъ въ сѣверной Италіи Равенна. Здѣсь Нола съ живыми воспоминаньями о Павлинѣ Ноланскомъ, сочиненія котораго бросаютъ такой яркій свѣтъ на христіанское искусство первыхъ временъ; здѣсь Бари съ соборомъ и мощами Николая Угодника; здѣсь Беневентъ, Атрани, Амальфи и нѣсколько другихъ городовъ съ церковными вратами византійской работы XI в.; здѣсь же и превосходныя врата Горы Св. Ангела (Monte S. Angelo), столь сходныя съ нашими такъ называемыми Корсунскими вратами, какъ это показано на стр. 73 этого Сборника; наконецъ здѣсь же знаменитый монастырь Горы Кассинской (Monte Cassino), этотъ разсадникъ средневѣковаго итальянскаго искусства, учрежденный во второй половинѣ XI столѣтія Монте-Кассинскимъ Аббатомъ Дезидеріемъ при посредствѣ вызванныхъ имъ изъ Византіи мастеровъ. Извѣстно, какое громадное вліяніе на успѣхи итальянскаго искусства въ концѣ XIII и въ началѣ XIV столѣтія имѣла Пизанская школа скульптуры. На основаніи многихъ данныхъ, открытыхъ и объясненныхъ Шульцомъ въ его «Памятникахъ средневѣковаго искусства въ Нижней Италіи» ученые[1]) приходятъ къ той мысли, что Пи-

1) Германъ Гриммъ въ мартовской книжкѣ своего журнала: *Ueber Künstler und Kunstwerke*, за 1865 г.

занская школа пошла отъ древнѣйшихъ школъ южной Италіи и состояла съ ними въ ближайшемъ сродствѣ, такъ же какъ и торговый флотъ Пизы былъ въ постоянныхъ сношеньяхъ съ Амальфи, Палермо и другими приморскими городами южной Италіи и Сициліи.

Гейнрихъ Вильгельмъ Шульцъ принадлежалъ къ тѣмъ самостоятельнымъ умамъ, которые не увлекаются на вѣтеръ пущеннымъ мнѣніемъ, и не боятся высказать правду наперекоръ общепринятымъ предразсудкамъ. Когда повсюду въ учебникахъ и журналахъ, Византію клеймили позорными прозвищами и издѣвались надъ ея искусствомъ, онъ одинъ изъ первыхъ рѣшился сказать объ этомъ искусствѣ доброе слово. Именно въ этомъ отношеніи имѣетъ для насъ особенную цѣну одно мѣсто въ первой части его обширнаго сочиненія (стр. 141—143), гдѣ онъ говоритъ о впечатлѣніи, произведенномъ на него позднѣйшею византійскою иконописью въ одной греческой церкви, въ маленькомъ южно-итальянскомъ городкѣ Барлеттѣ.

Привожу въ переводѣ собственныя слова автора объ иконостасѣ этой церкви.

«Вверху по срединѣ, какъ главный образъ христіанской вѣры, находится Христосъ, распятый на крестѣ, съ Маріею и Іоанномъ по сторонамъ. Направо и налѣво по ме́ньшей иконѣ, на одной Несеніе креста, на другой Снятіе со креста, какъ историческое дополненіе къ главному образу. Затѣмъ слѣдуютъ двѣнадцать апостоловъ, каждый, на отдѣльной доскѣ, сидитъ на изукрашенномъ престолѣ съ подушкою, какъ изображаются въ лонгобардскихъ рукописяхъ епископы. Потомъ опять Христосъ, возсѣдаетъ на крылахъ двухъ Херувимовъ, по сторонамъ Дѣва Марія и *Крылатый* Іоаннъ Креститель».

«Подъ апостолами идетъ рядъ небольшихъ образовъ, на которыхъ писаны главныя событія изъ земной жизни Спасителя: Благовѣщеніе, Поклоненіе пастырей, Обрѣзаніе, Крещеніе, Принесеніе во храмъ, Преображеніе, Христосъ и Самаряныня, Входъ въ Іерусалимъ, Воскресеніе, Вознесеніе и Сошествіе Св. Духа. Всѣ эти образки исполнены жизни и отличаются величіемъ и пристойностью. Недостатокъ въ сочетаніи красокъ, бросающійся въ глаза въ иконахъ большаго размѣра, здѣсь не такъ замѣтенъ. Особенно величественно сочинено Воскресеніе, также замѣчательно по необыкновенному изяществу Сошествіе Св. Духа. Вознесеніе представлено въ древне-византійскомъ видѣ: Христосъ возсѣдаетъ па радугѣ, съ двумя Ангелами по сторонамъ».

«Подъ этими иконами, расположенными въ видѣ пирамиды, идутъ другія, по обѣ стороны царскихъ вратъ. Направо отъ зрителя, колоссальное изображеніе Христа, по грудь, окруженное четырьмя маленькими иконами

Евангелистовъ, въ величественно благородномъ, строгомъ стилѣ, а на другой сторонѣ, въ соотвѣтствіе этому, колоссальный же образъ Дѣвы Маріи съ Младенцемъ. Этотъ образъ, равно какъ и Св. Спиридона (о которомъ будетъ сказано ниже) особенно неудачны въ колоритѣ, тяжелы и безжизнены; все же ликъ Богородицы отличается торжественнымъ достоинствомъ».

«Затѣмъ идутъ по обѣ стороны по фигурѣ, въ натуральную величину, Св. Василій и Св. Спиридонъ, какъ значится въ греческой надписи. Сверхъ того нѣсколько мелкихъ иконъ; между ними икона Іоанна Крестителя, съ голубоватыми съ бѣлымъ крыльями, по древне-типическому представленію. Онъ одѣтъ въ звѣриной шкурѣ; исхудалыя руки поднимаетъ къ головѣ. Надъ нимъ небольшая икона Св. Георгія, фигура, исполненная необыкновенной жизненности, геніально задумана, въ томъ моментѣ, когда этотъ святой стремительно поражетъ змія. Св. Димитрій, тоже на конѣ, столько же величавая фигура; но лучшая изъ всѣхъ иконъ—это Троица, по истинѣ, художественно написана. Внизу въ серединѣ сидитъ Дѣва Марія съ Христомъ на колѣнахъ, съ миловиднымъ Младенцемъ, одѣтымъ въ бѣлое съ золотомъ. На одной сторонѣ стоитъ Св. Христофоръ, опершись на посохъ, съ Христомъ-Младенцемъ на плечахъ; налѣво въ епископскомъ облаченіи тотъ же Св. Спиридонъ, какъ гласитъ надпись, которую Греки никогда не забываютъ начертывать на своихъ иконахъ. Вверху возсѣдаетъ на престолѣ Богъ Отецъ, съ долгою, бѣлою бородою, держа въ рукѣ земной шаръ, въ величественномъ достоинствѣ; около него Богъ Сынъ, въ прекрасномъ видѣ учителя смертныхъ; между головами обоихъ паритъ Духъ Святой. Этотъ образокъ принадлежитъ къ лучшимъ, какіе только мнѣ случалось видѣть между религіозными изображеніями. Хотя греческое искусство строгимъ соблюденіемъ типа даетъ мало свободы и произвола художественному дарованію, однако оно не препятствуетъ нѣкоторому усовершенствованію; и именно тогда-то оно не уступаетъ религіозному искусству итальянскому, которое, не зная никакихъ границъ, вводитъ въ святилище церкви всякую земную страсть».

Очень можетъ быть, что византійскій стиль нѣкоторыхъ изъ видѣнныхъ Шульцомъ въ Барлеттѣ иконъ былъ усовершенствованъ подъ вліяньемъ итальянскимъ, на что указываетъ уже и западный типъ Св. Христофора съ Младенцемъ-Христомъ; все же опытный глазъ такого основательнаго знатока не могъ ошибиться въ различіи между византійскимъ и итальянскимъ искусствомъ, и особенно въ самой Италіи, гдѣ на каждомъ шагу онъ имѣлъ случай провѣрить свои художественныя впечатлѣнія. Въ сущности авторъ говоритъ о позднѣйшемъ византійскомъ искусствѣ то же

самое, что̀ скажетъ о русской иконописи всякій безпристрастный русскій человѣкъ. Таже смѣсь техническихъ недостатковъ съ глубиною мысли, сухости и невзрачности съ величіемъ и строгостью, а въ существѣ самаго стиля, при вѣрности преданію, таже способность къ усовершенствованью, основанная на томъ же преданіи; потому что своими началами оно восходитъ къ лучшей эпохѣ христіанскаго церковнаго искусства.

ЖИТІЯ РУССКИХЪ УГОДНИКОВЪ, КАКЪ ОДИНЪ ИЗЪ ГЛАВНЫХЪ ИСТОЧНИКОВЪ ДЛЯ ИСТОРІИ РУССКАГО ЦЕРКОВНАГО ИСКУССТВА.

По поводу двухъ житій Іосифа Волоколамскаго, изданныхъ г. Невоструевымъ въ *Чтеніяхъ въ Московскомъ Обществѣ любителей духовнаго просвѣщенія. Москва. 1865.*

Есть такіе періоды въ исторіи народовъ, когда искусство и религія составляютъ одно нераздѣльное цѣлое. Древнѣйшія эпическія сказанія о богахъ и происхожденіи міра — столько же памятники поэтическаго творчества, сколько религіознаго сознанія. Древніе Греки приходили къ убѣжденью, что Гомеръ и Гезіодъ были создателями ихъ миѳологіи. Лирическая поэзія сначала посвящала себя прославленію боговъ и сопровождала священные обряды, и самая драма вышла изъ святилища храмовъ. Были народы, для которыхъ поэзія, исторія, философія и религіозное преданье и церковный догматъ были одно и тоже. Древнѣйшая Еврейская литература есть вмѣстѣ и Св. Писаніе. Архитектура впервые сознала свое художественное значеніе въ храмѣ, посвященномъ божеству. Первыя статуи изображали боговъ и чествовались, какъ видимое ихъ воплощеніе.

Тоже единеніе элементовъ народной жизни, сосредоточенныхъ въ религіи, представляетъ намъ и ранняя эпоха Христіанской Исторіи, не смотря на ихъ осложненіе, сравнительно съ элементами жизни народовъ до-христіанскихъ. Если люди болѣе просвѣщенные умѣли и тогда отдѣлять духъ религіи отъ ея внѣшности; то для толпы художественная форма и ея религіозный смыслъ представляли нераздѣльное единство. Храмъ былъ символомъ невидимой Церкви, какъ собранія вѣрующихъ; отъ скульптурнаго или живописнаго изображенія чаяли спасительнаго чуда, какъ бы самой идеи, въ нихъ воплощенной. Начертаніе иконы считалось дѣломъ благочестивымъ, къ которому приступали съ постомъ и молитвою. Особенно чтились иконы, писанныя святыми угодниками. Чтобъ придать бóльшую цѣну мѣстной святыни, связывали ея происхожденіе съ именемъ какого нибудь святаго. Наконецъ до полнаго обоготворенія было возведено искусство въ народномъ

убѣжденіи, что многія изъ святочтимыхъ изображеній — не дѣло рукъ человѣческихъ, а таинственная благодать, ниспосланная свыше.

Искусство въ древней Руси стояло именно на этой степени своего нераздѣльнаго существованія съ религіею. Св. Угодникъ соединялъ въ своей личности всѣ интересы своихъ современниковъ. Почти всѣ основатели монастырей были причислены къ лику святыхъ. Житія ихъ — къ біографіи святаго присовокупляютъ и исторію построенія и украшенія монастыря. Если Святой былъ епископъ, его житіе даетъ еще болѣе обширныя данныя для исторіи украшенія города, какъ напримѣръ, житія Новгородскихъ архіепископовъ. Кіево-Печерскій Патерикъ предлагаетъ любопытные факты для исторіи нашего искусства о построеніи Храма Успенія, подъ двоякимъ вліяніемъ — Варяжскимъ и Византійскимъ, о перенесеніи иконы Успенія изъ Цареграда, о художественной дѣятельности одного изъ древнѣйшихъ Русскихъ иконописцевъ, Св. Алипія. Житіе Антонія Римлянина предлагаетъ важныя данныя о вліяніи запада въ исторіи нашей церковной утвари. Имя знаменитаго иконописца Андрея Рублева связано съ житіемъ Сергія Радонежскаго, и между миніатюрами этого житія, по рукописи XVI в., въ Сергіевской-Троицкой Лаврѣ, встрѣчается любопытное для исторіи нашего искусства изображеніе, какъ монахъ Андрей, сидя на подмосткахъ, пишетъ икону Нерукотвореннаго Спаса на стѣнѣ храма въ Андроніевскомъ монастырѣ, въ Москвѣ, (Л. 227). Особенно важны житія святыхъ по подробностямъ о ихъ внѣшнемъ подобіи, память о которомъ стараются передать потомству и списатели житій и иконописцы[1]). Такъ напримѣръ, списатель житія Трифона Вятскаго, въ самомъ концѣ своего повѣствованія, не преминулъ присовокупить слѣдующую подробность, важную для нашего иконописнаго подлинника: «Отецъ нашъ Трифонъ, Архимандритъ Вятскаго Успенскаго монастыря, тѣлеснымъ возрастомъ бяше низокъ, плоскъ лицомъ, тощъ, браду имѣ круглу, густу, средню, невелику, русу съ пробѣлью».

Изъ двухъ житій, изданныхъ г. Невоструевымъ, одно писано Саввою, епископомъ Крутицкимъ, въ 1546 г., другое — неизвѣстнымъ; для нашей цѣли важно первое. Въ немъ встрѣчаются слѣдующія три мѣста, которыя составляютъ принадлежность исторіи Русскаго искусства.

Первое мѣсто имѣетъ предметомъ расписаніе церкви въ Волоколамскомъ монастырѣ нѣсколькими живописцами, въ числѣ которыхъ были родственники самого Св. Іосифа. Хотя этотъ фактъ помѣщенъ у г. Ровинскаго, въ «Исторіи Русскихъ школъ Иконописанія», на стр. 171, но текстъ, из-

1) См. объ этомъ предметѣ статью г. Некрасова въ Смѣси.

данный г. Невоструевымъ исправнѣе, почему и привожу его: «И въ лѣто 6992 (1484) основа преподобный церковь камену, въ лѣто 6994 (1486) сверши ея, и подписа хитрыми живописцы въ Русской земли: Діонисіемъ и его дѣтьми Владиміромъ и Ѳеодосіемъ и старцемъ Паисіею, и съ нимъ два братанича Іосифова: старецъ Досифей и старецъ Васіанъ, послѣжде бысть епископъ Коломенскій». Стр. 23. Отсюда явствуетъ, 1) что въ XV в. иконописи посвящали себя цѣлыя семейства, какъ Діонисій съ своими двумя сыновьями; 2) что школы иконописныя находили себѣ пріютъ въ монастыряхъ между старцами, и 3) что изъ этихъ старцевъ-живописцевъ выходили епископы, которые слѣдовательно могли успѣшно руководствовать церковнымъ искусствомъ въ своихъ епархіяхъ.

Второе мѣсто интересно для изученія образа мыслей и воззрѣній нашихъ древнихъ иконописцевъ — предмета, еще мало разработаннаго въ исторіи Русской старины. Въ житіи это мѣсто составляетъ эпизодъ повѣствованія о борьбѣ Іосифа Волоколамскаго съ еретиками жидовствующими. Многіе изъ нихъ притворялись перешедшими къ православію. Между живописцами, не сочувствовавшими еретикамъ, ходили по этому поводу разные слухи. Вотъ одинъ, переданный самому Іосифу извѣстнымъ уже намъ живописцемъ Ѳеодосіемъ, сыномъ живописца Діонисія, которому придается здѣсь прозвище *Мудраго*. И вотъ все это мѣсто: «И въ тѣ же времена игумену Іосифу сказа нѣкій живописецъ, именемъ Ѳеодосіе, сынъ живописца Діонисія *Мудраго*, чудо преславно, яко нѣкій отъ тѣхъ же еретиковъ покаяся, и повѣриша его покаянію, таже и въ попы его поставиша. И въ нѣкій день служивъ литургію, пріиде въ домъ свой потиръ имѣя въ руку свою, пещи тогда горящи, и волья изъ потира въ пещь, отъиде: а подружіе (жена) варящи ястіе, и узрѣ въ пещи въ огни отроча мало, и гласъ отъ него изыде глаголя: ты мя здѣ огню предаде, а азъ тя предамъ вѣчному огню. И абіе отверзися покровъ избы, и прилетѣша двѣ птицы великія и взяша отроча, и полетѣша на небо: таже покровъ ста, яко же и прежде. И жена сіе видя, бысть въ велицѣ страсѣ, и ужасъ нападе нань, и повѣдаша сія вскрай живущимъ сосѣдамъ». Стр. 37 — 38. Составныя части этого сказанія легко разобрать; но въ отношеніи исторіи искусства слѣдуетъ упомянуть здѣсь объ обычаѣ изображать на потирахъ Христа-Младенца лежащаго въ чашѣ и осѣняемаго отъ Ангеловъ рипидами, какъ это изображено, напримѣръ, на деревянномъ сосудѣ Сергія Радонежскаго.

Третье мѣсто касается собственно исторіи иконъ. Іосифъ Волоколамскій, желая примириться съ Тверскимъ княземъ Ѳеодоромъ Борисовичемъ, «начатъ князя мздою утѣшати, и посла къ нему иконы *Рублева письма* и *Діонисіева*». Стр. 40.

КРАТКОЕ ОБОЗРѢНІЕ ИСТОРІИ ВИЗАНТІЙСКАГО ИСКУССТВА.

Лабарта «Исторія промышленныхъ искусствъ» *(Histoire des arts industriels au moyen age et à l'époque de la renaissance par Jules Labarte. Paris. 1864).* 4 тома съ великолѣпными альбомами раскрашенныхъ и наведенныхъ серебромъ и золотомъ рисунковъ.

Гасса о монастыряхъ Аѳонской горы *(Zur geschichte der Athos-Klöster von Gass, professor d. Theologie in Giessen. Giessen. 1865).*

Искусство и ремесло всегда находились во взаимной между собою зависимости, и чѣмъ прямѣе отношеніе какого ремесла къ искусству, тѣмъ необходимѣе и сильнѣе оказывалась эта взаимность. Такъ было при первыхъ начаткахъ цивилизаціи, такъ и въ цвѣтущіе періоды искусства. Если назвать промышленнымъ всякое художественное произведеніе, назначаемое для практическаго употребленія, то къ этому разряду нужно будетъ отнести не только изящную мебель, церковную утварь, издѣлія золотыхъ дѣлъ мастерства, но и всѣ назначаемыя для поклоненія въ храмахъ, изображенія лицъ или идей, признаваемыхъ за святыни, будутъ ли то языческіе идолы или христіанскія иконы. То есть, искусство, посвящая себя служенію религіи, тѣмъ самымъ опредѣляетъ себѣ практическую цѣль и нѣкоторымъ образомъ сближается съ ремесломъ. Наши иконописцы, и древніе и новѣйшіе сельскіе, не составляютъ исключенія изъ общаго правила; и если ихъ называютъ ремесленниками, то въ этомъ названіи нѣтъ ничего обиднаго; только желательно, чтобъ они были ремесленники искусные и съ изящнымъ тактомъ. Есть цѣлая отрасль художества, въ которой ремесло съ искусствомъ составляютъ нераздѣльное единство. Это Архитектура. Средневѣковые каменщики, которые созидали всѣ эти великолѣпные готическіе соборы, были столько же простые работники, сколько и вдохновенные художники, украсившіе порталы своихъ храмовъ величайшими произведеніями христіанской скульптуры.

Въ цвѣтущую эпоху искусства на западѣ, въ XV и XVI столѣтіяхъ, художникъ шелъ объ руку съ ремесленникомъ. Многіе скульпторы и живописцы вышли изъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, и художникъ не боялся унизить свое артистическое достоинство, когда украшалъ лошадиный чепракъ, работалъ узду, сѣдло и щитъ. Изящество, если оно живо и сильно ощущается въ публикѣ, не сосредоточивается все сполна въ статуѣ или картинѣ, но, какъ нравственная сила, господствуетъ повсюду, озаряя своимъ радужнымъ свѣтомъ всякое ремесленное издѣліе, съ которымъ только можетъ войти оно хотя бы въ дальнее отношеніе.

Въ наше прозаическое время изящныя ремесленныя издѣлія дѣйствуютъ на общее развитіе вкуса больше, нежели собственныя произведенія искусства. Это особенно надобно сказать о нашемъ отечествѣ, воспитанномъ въ теченіе многихъ вѣковъ на ремесленномъ отношеніи къ искусству, именно церковному. Распространяющаяся въ нашей современной литературѣ мода— презрительно смотрѣть на искусство — естественно объясняется крайнимъ недостаткомъ у насъ въ образцовыхъ произведеніяхъ искусства, и потому неразвитостью эстетическаго вкуса. Единственнымъ подспорьемъ для эстетическаго воспитанія въ искусствахъ образовательныхъ остаются красивыя издѣлія ремесленныя, цѣнимыя по своей практической годности.

Вообще надобно сказать, что той рѣзкой границы между искусствомъ и ремесломъ, какую хотятъ видѣть эстетики, въ дѣйствительности не было и нѣтъ. Переходъ отъ одного къ другому составляютъ сотни разныхъ родовъ издѣлій, назначаемыхъ для ежедневнаго практическаго употребленія, и вмѣстѣ съ тѣмъ принадлежащихъ и къ области изящныхъ искусствъ. Это — переплетъ книги съ рельефомъ, эмалевая чаша, тарелка или бокалъ съ рисункомъ, красивая сабля, наконецъ всѣ эти затѣйливыя игрушки, начиная отъ тѣхъ, которыми играютъ дѣти, и до тѣхъ, которыя украшаютъ кабинетъ дѣловаго человѣка и гостиную свѣтской дамы.

Сочиненіе Лабарта имѣетъ содержаніемъ все это разнообразіе издѣлій, соединяющихъ въ себѣ ремесло съ искусствомъ. Лабартъ не хочетъ говорить о статуэткахъ и рельефахъ на древнихъ складняхъ и позднѣйшихъ металлическихъ чашахъ. Онъ не касается живописи въ ея высшемъ проявленіи, когда она во фрескахъ, ни деревѣ или полотнѣ свободно раскрываетъ всѣ свои художественныя средства; но онъ вводитъ въ свое изслѣдованіе мозаику, живопись на стеклѣ, фаянсѣ, даже миніатюру. Можетъ быть, строгіе систематики иначе бы взглянули на отношеніе ремесла къ искусству: можетъ быть, миніатюру сблизили бы они скорѣе съ фресками, нежели съ расписными тарелками; глиняные рельефы Луки-делля-Роббія предоставили бы они исторіи скульптуры, вмѣстѣ съ произведеніями Дона-

телло и другихъ мастеровъ первой руки, и вообще, можетъ быть, или расширили бы область промышленнаго искусства до древнихъ саркофаговъ, тріумфальныхъ арокъ, до церковныхъ порталовъ, или сократили бы ее до тѣхъ скромныхъ границъ, въ которыхъ ремесленникъ только пользуется чужимъ рисункомъ и механически его исполняетъ.

Впрочемъ всѣ такія придирки со стороны системы едва ли имѣютъ мѣсто, когда дѣло идетъ о такомъ капитальномъ сочиненіи, какъ изданіе Лабарта, столько же важное по множеству спеціальныхъ изслѣдованій объ отдѣльныхъ памятникахъ, сколько и по великолѣпно исполненнымъ снимкамъ, въ которыхъ съ точностью воспроизведены не только всѣ колера подлинниковъ, но и бронза, слоновая кость, золото и серебро. Рисунокъ удержанъ съ фотографическою точностью, даже по тому самому, что большая часть предметовъ сняты съ фотографическихъ копій: такъ что по этимъ превосходнымъ рисункамъ можно составить себѣ ясное понятіе не только о стилѣ произведеній, но и о степени ихъ художественнаго совершенства.

Это одно изъ тѣхъ роскошныхъ изданій, которыми по справедливости славится наше время, умѣющее цѣнить съ историческимъ безпристрастіемъ всѣ направленія искусства, и не щадящее значительныхъ матеріальныхъ средствъ для воспроизведенія его памятниковъ въ совершеннѣйшемъ ихъ подобіи. Свидѣтельствуя о высокомъ уваженіи нашего времени къ искусству, такія великолѣпныя изданія вмѣстѣ съ тѣмъ составляютъ самый блистательный образецъ новѣйшаго приложенія ремесла къ искусству.

Авторъ извѣстнаго сочиненія о финифти *(Recherches sur la peinture en émail. Paris. 1856)*, г. Лабартъ даетъ въ новомъ своемъ сочиненіи особенно видное мѣсто золотыхъ дѣлъ мастерству, сопровождавшемуся работою черневою и финифтяною. Въ этомъ мастерствѣ, дѣйствительно, по преимуществу передъ другими, ремесло сливается съ искусствомъ. Хотя въ настоящее время знаменитому Бенвенуто Челлини отказываютъ въ тѣхъ великихъ совершенствахъ, какія ему приписывали прежде, но все же и теперь ни одна исторія искусства не обходится безъ упоминанія объ этомъ золотыхъ дѣлъ мастерѣ.

Взглядъ Лабарта на промышленное художество особенно важенъ для насъ въ примѣненіи къ искусству Византійскому, знаменитому въ средніе вѣка по ювелирнымъ издѣліямъ, по финифти и мозаикѣ. Оставляя въ сторонѣ изслѣдованія автора объ искусствѣ западномъ, особенно интересныя, я обращу вниманіе читателей на болѣе важный для насъ — Русскихъ отдѣлъ имѣющій предметомъ обозрѣніе исторіи Византійскаго искусства, и изложу этотъ отдѣлъ въ возможной краткости, присовокупивши нѣкоторыя замѣчанія. Къ сожалѣнію, я не имѣю еще подъ руками 3-ей и 4-ой части,

гдѣ подробно говорится о миніатюрахъ и мозаикахъ; потому на первой разъ ограничусь общимъ обозрѣніемъ исторіи Византійскаго искусства (I, стр. 16—103) и частнымъ отдѣломъ о золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастерствѣ (II, стр. 1—118).

Въ 325 г. Константинъ Великій рѣшился основать новую столицу Римской Имперіи. Сначала онъ думалъ возстановить изъ развалинъ древнюю Трою, но, оставивъ эту мысль, избралъ Византію, которую и переименовалъ по своему имени, назвавши Константинополемъ. Съ необыкновенною быстротою (въ 330 г.) возникла эта новая столица, расширилась и украсилась великолѣпными палатами, водопроводами, рынками, фонтанами, цирками, театрами. По повелѣнію Императора, все, что только лучшаго оставалось отъ античнаго искусства въ городахъ Греціи и Азіи, было свезено въ новую столицу, между прочимъ лучшія статуи, изображающія боговъ и героевъ классической древности, каковы: Зевсъ Додонскій, Аѳина Скиллиса и Дипёна, Аполлонъ Пиѳійскій, Музы, группа Персея и Андромеды изъ Фригійскаго города Иконіума, колоссальный бронзовый Аполлонъ, приписываемый Фидіасу. Эта статуя, голову которой окружили сіяніемъ, а въ руки дали скипетръ и державу, получила имя Императора Константина. Между шестидесятью статуями, доставленными въ новую столицу изъ Рима, были изображенія Августа, Траяна, Адріана. Термы, или бани Зевксиппа были украшены множествомъ бронзовыхъ статуй, а также и платформа гипподрома.

Не довольствуясь остатками классической древности, Константинъ долженъ былъ, для украшенія своей столицы и для возникшаго между ея богатыми жителями великолѣпія, вызвать въ большомъ количествѣ разныхъ художниковъ и мастеровъ. Быстро развившаяся роскошь особенно способствовала процвѣтанью золотыхъ дѣлъ мастерства. Изъ всѣхъ храмовъ, воздвигнутыхъ Императоромъ, особеннымъ великолѣпіемъ ювелирной работы отличался храмъ Св. Апостоловъ. Образецъ изящнаго стиля мозаическихъ работъ временъ Константина читатели нашего сборника могутъ видѣть на снимкѣ съ мозаикъ Георгія Солунскаго, приложенномъ къ статьѣ г. Филимонова о сочиненіи Тексье.

Такъ какъ съ именемъ равноапостольнаго Императора соединяется мысль о безраздѣльномъ господствѣ самаго высшаго стиля христіанскаго искусства, и на востокѣ, и на западѣ; то надобно упомянуть, что онъ заботился столько же объ украшеніи храмовъ въ Іерусалимѣ, Виѳлеемѣ, Антіохіи, но и особенно храмовъ Римскихъ. Между этими послѣдними преимущественно украсилъ онъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ рельефами, статуями, лампадами и другою церковною утварью базилику, наименованную по его

имени Константиновою, которая теперь называется базиликою Св. Іоанна Латеранскаго.

Императоръ, давшій всемірное господство христіанской вѣрѣ, былъ ревностный поклонникъ знаменію Креста, которое онъ узрѣлъ въ чудесномъ видѣніи. По древнѣйшимъ изображеніямъ этого видѣнія, напр. на миніатюрѣ Григорія Богослова IX в., крестъ явился ему четвероконечный, съ чѣмъ согласуются всѣ древнѣйшія изображенія этого предмета. Въ ознаменованіе торжества Креста во всемъ мірѣ и въ память своего видѣнія, Императоръ велѣлъ водрузить его изображеніе изъ золота и драгоцѣнныхъ камней на порфировой колоннѣ въ Филадельфіонѣ, другой такой же въ сѣверной части форума (площади). Сверхъ того, великолѣпный крестъ изъ золота же съ драгоцѣнными камнями былъ помѣщенъ съ срединѣ плафона въ главной залѣ его дворца. Кромѣ креста, онъ велѣлъ мастерамъ изготовить изъ драгоцѣнныхъ матеріаловъ хоругвь (labarum). Она состояла изъ золотаго древка съ такимъ же на вершинѣ его вѣнцомъ, на которомъ была помѣщена монограмма Христа (X, перечеркнутый буквою P). Изъ подъ вѣнца спускался четвероугольный платъ изъ пурпуровой матеріи, украшенный драгоцѣнными каменьями. Форма лабара хорошо извѣстна по монетамъ временъ Константина.

Преемники Константина Великаго наслѣдовали его любовь къ искусству и великолѣпію. Өеодосій Великій велѣлъ воздвигнуть на форумѣ собственное свое изображеніе въ серебряной статуѣ, а на гипподромѣ — обелискъ съ отличными барельефами на его пьедесталѣ. При Аркадіи (395—408) роскошь достигла своихъ крайнихъ предѣловъ. Императорское облаченіе дошло до высшей степени великолѣпія. Къ низенькой діадемѣ (διάδημα), или къ повязкѣ, изъ жемчугу и драгоцѣнныхъ камней, усвоенной Константиномъ, были придѣланы по обѣимъ сторонамъ около ушей подвѣски, или цѣпи изъ того же драгоцѣннаго матеріала, спускавшіяся на щеки. Потомъ эта повязка, не покрывавшая темени, была замѣнена короною (στέμμα), съ покрышею изъ парчи съ жемчугомъ и драгоцѣнными каменьями. Въ такой стеммѣ изображены Юстиніанъ на мозаикѣ Св. Виталія въ Равеннѣ, и Императоръ, преклоняющійся передъ Спасителемъ на мозаикѣ Цареградской Софіи. Сверхъ парчеваго нижняго одѣянія надѣвалась пурпуровая хламида, украшенная вышитымъ каменьями и жемчугомъ по золоту четвероугольникомъ (тавліонъ). Престолъ былъ изъ литаго золота. Этимъ же драгоцѣннымъ матеріаломъ блестѣли оружіе и конская збруя. Дворцы соперничествовали въ великолѣпіи съ храмами. Кровати и прочая мебель были изготовляемы изъ золота, серебра и слоновой кости. Роскошь въ одѣяніи дамъ изъ богатыхъ фамилій превосходила всякое описаніе. Іоаннъ

Златоустъ, бывшій тогда на Патріаршемъ престолѣ въ Константинополѣ, не разъ возстаетъ въ своихъ словахъ противъ этой крайности.

На площади Августеонѣ, простиравшейся отъ Императорскаго дворца до храма Св. Софіи, была воздвигнута на порфировой колоннѣ серебрянная статуя, изображавшая Императрицу Евдоксію, супругу Аркадіеву. По случаю открытія этой статуи были на площади разныя увеселенія, въ сопровожденіи пляски и музыки. Этотъ непристойный шумъ съ площади доносился подъ своды храма Св. Софіи, нарушая священнослуженіе, что̀ и подало поводъ Іоанну Златоусту къ громоносньмъ словамъ противъ распущенности придворныхъ нравовъ, за что онъ потомъ такъ жестоко долженъ былъ поплатиться.

Кромѣ того была воздвигнута въ Константинополѣ другая серебряная статуя Евдоксіи и — тоже серебряныя — ея трехъ дочерей. Но самымъ художественнымъ произведеніемъ литейнаго и чеканнаго мастерства того времени была серебрянная статуя, которую Аркадій воздвигъ въ Августеонѣ Ѳеодосію Великому.

Сынъ Аркадія, Ѳеодосій II, Младшій (408—450 г.) особенно былъ любитель изящныхъ искусствъ, покровительствовалъ художникамъ и самъ посвящалъ свои досуги живописи и лѣпному искусству. Онъ перенесъ изъ Аѳинскаго храма Ареева бронзовыхъ слоновъ и помѣстилъ на Златыхъ Вратахъ, также съ острова Хіоса — знаменитыхъ бронзовыхъ коней, которые теперь украшаютъ фасадъ Св. Марка въ Венеціи. Въ его царствованіе Константинополь украсился множествомъ произведеній скульптурныхъ, изъ которыхъ особенно заслуживаетъ быть упомянутою золотая статуя, изображавшая этого императора, которая была постановлена въ сенатѣ.

Сестра его, Пульхерія тоже покровительствовала искусству, но преимущественно въ украшеніи церквей. Особенно знаменитъ былъ золотой олтарь великолѣпной работы, принесенный ею въ даръ храму Св. Софіи.

Изъ этого обозрѣнія исторіи Византійскаго искусства явствуетъ, что преданія о классическомъ изяществѣ были еще во всей свѣжести въ IV и V столѣтіяхъ въ новой столицѣ, украшенной лучшими статуями античной скульптуры. Императоры не только покровительствовали художникамъ, но и сами упражнялись въ живописи и лѣпномъ мастерствѣ. Скульптура, сближавшая искусство съ природою, господствовала, и особенно портретныя изображенія. Лабартъ приводитъ нѣсколько консульскихъ диптиховъ, относящихся къ V вѣку. Кромѣ портретовъ консуловъ, на нихъ изображены олицетворенія Рима и Константинополя въ видѣ воинственныхъ женщинъ. Но особенно высоко ставитъ Лабартъ прекрасный диптихъ въ соборѣ Монцскомъ, изображающій Галлу Плакидію и ея сына Валентиніана III

на одной половинѣ диптиха, и полководца Аэція на другой. Неизвѣстно, почему авторъ не упоминаетъ при этомъ о превосходномъ медальонѣ съ изображеньями той же Галлы Плакидіи, Валентиніана III и Гонорія, дѣланномъ грекомъ Вуннеріемъ, въ знаменитомъ крестѣ въ Брешіи. Наконецъ для исторіи миніатюры мы имѣемъ отъ этой эпохи Амброзіанскую Иліаду и Вѣнскую Библію. Очень жаль, что изъ этой Библіи Лабартъ ограничился въ своемъ альбомѣ только однимъ рисункомъ (Іаковъ и его сыновья). Указанные мною значительно изящнѣе и во многихъ отношеніяхъ интереснѣе этого.

Въ металлическихъ работахъ слѣдуетъ упомянуть о двухъ главныхъ способахъ производства, господствующихъ въ Византійскихъ издѣліяхъ. Это — работа черневая, или ніэлло (ἀργυροέγχαυστον) и финифтъ, или эмаль (ἠλέκτρινος и χυμευτές, откуда древне-русское *химипетъ*, какъ названы украшенія на окладѣ Мстиславова Евангелія, 1125—1132 г., въ послѣсловіи къ этому памятнику). Византійская эмаль, по своему производству и по стилю, а также и по общему впечатлѣнію, соотвѣтствовала мозаикѣ. Пустыя пространства между очерками изъ тоненькихъ металлическихъ пластиковъ наполнялись цвѣтною массою. — Кромѣ того была въ большомъ употребленіи инкрустація золотыхъ, серебряныхъ или мѣдныхъ полосъ по темному полю какого нибудь другаго металла (*damasquiné*, по Лабарту). Этой работой были произведены рисунки на многихъ цареградскихъ вратахъ XI столѣтія.

Императоръ Юстиніанъ, взошедши на престолъ (527 г.). нашелъ въ казнохранилищѣ значительныя денежныя суммы, а въ мастерскихъ — отличныхъ художниковъ по всѣмъ отраслямъ искусства, и потому безпрепятственно могъ совершить тѣ художественныя планы, которымъ онъ съ такою любовью предавался. «Подъ его счастливымъ вліяніемъ — говоритъ Лабартъ — *возрожденіе* искусства, подготовленное его предшественниками, достигло полнаго совершенства. Это возрожденіе было результатомъ изученія изящныхъ памятниковъ античной скульптуры, въ изобиліи распространенныхъ передъ глазами цареградскихъ мастеровъ, которые, безъ сомнѣнія, искали себѣ вдохновенія въ преданіяхъ древности и старались, сколько могли, приблизиться къ стилю великихъ художниковъ античной Греціи».

Такимъ образомъ, по мнѣнію Лабарта, Византійское искусство не только не лишено было способности къ развитію, но при самыхъ благопріятныхъ условіяхъ, постепенно совершенствовалось.

Изъ произведеній скульптуры Лабартъ останавливается на конной статуѣ Юстиніана, которая была постановлена на площади Августеонѣ.

Прокопій находилъ въ этомъ изображеніи Юстиніана, по костюму, сходство съ Ахиллесомъ. Этотъ же историкъ такъ выражается о статуяхъ, которыми тогда же была украшена новая площадь около термовъ Аркадія, на берегу моря: «Площадь украшена множествомъ бронзовыхъ и мраморныхъ статуй, такъ хорошо сдѣланныхъ, будто онѣ вышли изъ рукъ Фидіаса, Лизиппа и Праксителя». Эта похвала, не смотря на крайнее преувеличеніе, даетъ разумѣть о тѣхъ артистическихъ тенденціяхъ, которыя господствовали между византійскими художниками той цвѣтущей эпохи. По этому случаю Лабартъ высказываетъ свое полное сочувствіе художественному стилю временъ Юстиніана, не соглашаясь съ тѣми, которые отъ этой эпохи ведутъ такъ называемый *византійскій* стиль, лишенный всякой правильности, свободы и изящества: «Такой стиль получилъ свое начало — говоритъ авторъ — на Западѣ въ X вѣкѣ, въ эпоху полнаго отсутствія художественности, и не имѣетъ ничего общаго съ произведеньями византійскими». (1, стр. 40).

Ко временамъ Юстиніана изъ диптиховъ авторъ относитъ диптихъ Британскаго Музея съ изображеніемъ Ангела, означенный у меня V вѣкомъ, на основаніи Арунделевскаго каталога; окладъ въ Публичной библ. въ Парижѣ, съ изображеньями Благовѣщенія, Поклоненія Волхвовъ и Избіенія Младенцевъ. Особеннаго вниманія по своему оригинальному переводу заслуживаетъ Благовѣщеніе. Богородица стоитъ какъ бы во дверяхъ портика, украшенныхъ завѣсою. Позади Богородицы какая-то женщина поднимаетъ эту завѣсу. По другую сторону приближается къ двери Архангелъ. Позади его еще женская фигура. Къ этому же времени относитъ авторъ Миланскій диптихъ, снимокъ съ котораго приложенъ выше. Лабартъ обращаетъ вниманіе на сходство въ изображеніи Избіенія Младенцевъ на этомъ Миланскомъ диптихѣ и на упомянутомъ Парижскомъ. Воины не мечами поражаютъ младенцевъ, но хватаютъ ихъ за ноги, какъ бы съ тѣмъ, чтобъ разбить имъ головы объ стѣну или объ полъ. Такъ же изображается этотъ сюжетъ въ древнѣйшей русской иконописи.

Изъ миніатюръ времени Юстиніанова, Лабартъ обращаетъ вниманіе на двѣ рукописи: вопервыхъ, на Вѣнскую рукопись Діоскорида, и въ Альбомѣ прилагаетъ изъ нея миніатюру, изображающую Юліану Аникію, съ бордюромъ изъ цѣпи, въ переплетеньяхъ которой изображены амуры. «Эти маленькія фигурки — говоритъ онъ — напоминаютъ декоративную живопись Помпеи и Геркуланума». Вовторыхъ, къ VI-му же вѣку авторъ относитъ миніатюры Ватиканской рукописи Христіанской Топографіи Космы Индикоплова, по автору VIII или IX в., по Даженкуру, X-го, что принято мною. Миніатюра изъ этой рукописи, изданная въ Альбомѣ, отмѣчена VI

вѣкомъ, именно на томъ основаніи, что Косма Индикопловъ жилъ при Юстиніанѣ, и что потому Монфоконъ полагаетъ видѣть въ Византійской рукописи (VIII—X в.) копію, можетъ быть, даже съ оригинала самого автора. Хотя знаменитый Винкельманъ восхищался античностью плясавицъ на одной изъ миніатюръ этой рукописи (которая и издана въ Альбомѣ); однако ни палеографическая, ни эстетическая критика не позволяютъ согласиться съ мнѣніемъ Лабарта. На томъ же самомъ основаніи можно бы многія другія миніатюры IX или X столѣтія возвести къ значительно раньшей эпохѣ, напр. миніатюры Парижскихъ рукописей Григорія Богослова и Псалтыри, такъ какъ на нихъ очевидны слѣды древнихъ преданій. Потомъ, кромѣ Ватиканской рукописи Космы Индикоплова, мы имѣемъ съ такими же прекрасными миніатюрами рукопись Лаврентіанскую но нѣсколько отличающимися по своимъ переводамъ. Почему же, спрашивается, и въ этой рукописи не видѣть копіи съ авторскаго оригинала VI вѣка? Но тогда этотъ оригиналъ раздвоится на двѣ различныя редакціи, хотя и пошедшія первоначально отъ общаго источника. Наконецъ, уже изъ самыхъ копій изъ Діоскорида и Космы Индикоплова, приложенныхъ въ Альбомѣ, очевидна громадная разница въ отношеніи художественномъ. Изъ Діоскорида — прямо восходитъ къ стилю временъ Геркуланума и Помпеи; изъ Индикоплова — сближается уже съ миніатюрами Лобковской Псалтыри, запечатлѣнными эпохою иконоборства.

Почитая не умѣстнымъ въ надлежащей подробности излагать исторію построенія храма Св. Софіи, тѣмъ не менѣе для характеристики Юстиніановой эпохи, хотя вкратцѣ долженъ я коснуться этого предмета.

Символическая идея о посвященіи храма имени *Божественной Премудрости* относится еще ко временамъ Константина Виликаго, когда еще далеко не былъ опредѣленъ циклъ иконографическихъ сюжетовъ, когда еще событія Св. Писанія изображались подъ несвойственною имъ формою античныхъ идеаловъ, когда поклонялись еще не Распятію, а только Кресту, и когда такъ свѣжи были преданія языческой философіи и искусства. Базилика, сооруженная Равноапостольнымъ Императоромъ во имя Св. Софіи, погибла отъ пожара во время волненій, происшедшихъ въ Константинополѣ по поводу ссылки Іоанна Златоустаго. Построенная вновь Ѳеодосіемъ Младшимъ тоже сгорѣла. Тогда-то Юстиніанъ вознамѣрился возстановить храмъ Св. Софіи, но не въ видѣ римскихъ базиликъ, который былъ усвоенъ ему Константиномъ и Ѳеодосіемъ, а въ стилѣ самостоятельномъ, со сводами, чтобъ предохранить его отъ огня. Архитекторами были Анѳимій Траллъскій и Исидоръ Милетскій. Драгоцѣнный мраморъ разныхъ колеровъ и античныя колонны были добыты для храма изъ разныхъ мѣстъ имперіи.

Обративъ вниманіе читателя на рисунокъ Св. Софіи, приложенный (въ *Сборникѣ Общ. др. рус. иск.* за 1866 г.) къ статьѣ г. Кондакова о сочиненіи Гюбша, я не стану говорить объ архитектурномъ планѣ этого зданія, и прямо перейду къ скульптурнымъ и живописнымъ его украшеньямъ и церковной утвари.

Подъ главнымъ куполомъ, между центромъ зданія и его восточнымъ полукружіемъ (solea), возвышался амвонъ, сдѣланный изъ самыхъ рѣдкихъ породъ мрамора, съ украшеньями изъ золота, драгоцѣнныхъ камней и эмали. Амвонъ осѣнялся золотою сѣнію съ золотымъ же крестомъ, украшеннымъ рубинами и жемчугомъ. Святилище (βῆμα), нынѣ называемое олтаремъ, въ главной абсидѣ, отдѣлялось олтарною преградою, состоявшею изъ колоннъ, покрытымъ архитравомъ. Все это было сдѣлано изъ серебра. Здѣсь же въ медальонахъ были изображены Спаситель, Богородица, преклоняющіеся передъ ними Ангелы, Пророки и Апостолы. Эта часть храма соотвѣтствовала нашимъ позднѣйшимъ иконостасамъ. Посреди святилища, или олтаря, стоялъ престолъ изъ золота и драгоцѣнныхъ камней, а надъ нимъ возвышался столько же великолѣпный киворій (ciborium), сдѣланный въ видѣ пирамиды, на верху которой былъ водруженъ крестъ на шарѣ, покоящемся въ чашѣ. Позади престола въ глубинѣ самой абсиды возвышалось патріаршее мѣсто, съ сѣдалищами по обѣ его стороны для священнослужителей. Все это было изъ позолоченнаго серебра. Наконецъ весь храмъ былъ украшенъ паникадилами въ видѣ коронъ, лампадами и свѣщниками.

Изъ всего великолѣпнаго убранства Св. Софіи въ настоящее время сохранились только разноцвѣтнаго мрамора стѣны да нѣсколько мозаикъ. Лабартъ помѣстилъ въ своемъ Альбомѣ рисунки съ двухъ изъ нихъ. Одна, съ полукупола олтаря, изображаетъ Архангела въ длинной туникѣ и хламидѣ, пристегнутой на плечѣ. «Рисунокъ этой фигуры—говоритъ авторъ—безукоризненный; складки одѣянія расположены широко». Другой рисунокъ изданъ съ мозаики, которую Лабартъ считаетъ самою важною изъ всѣхъ оставшихся. Она находится въ тимпанѣ надъ главными вратами нартекса. Изображаетъ Спасителя, сидящаго на престолѣ; своею десницею благословляетъ Онъ (именословно, см. стр. 80) входящихъ во храмъ, а въ лѣвой рукѣ держитъ Евангеліе. «Голова Спасителя—говоритъ авторъ—отличается особенною типичностью: она запечатлѣна строгимъ выраженіемъ, смягчаемымъ кротостью. На немъ длинное бѣлое одѣяніе съ двумя золотыми полосами, идущими отъ плечъ до самаго низу; сверху надѣта тоже бѣлая мантія, спускающаяся отъ плечъ и одѣвающая всю фигуру. Всѣ эти бѣлыя одежды были предписаны первымъ христіанамъ, въ отличіе ихъ отъ язычниковъ, одѣвавшихся пестро. Въ храмѣ Св. Софіи изъ этого правила исключается

только Богородица, изображаемая въ цвѣтной одеждѣ». Лабартъ не соглашается съ мнѣніемъ Зальценберга, что падающая ницъ передъ Спасителемъ фигура изображаетъ Юстиніана. Юстиніанъ — какъ онъ представленъ на мозаикѣ С. Виталія въ Равеннѣ (см. стр. 53)—брилъ бороду и носилъ усы; а царственная фигура на Софійской мозаикѣ съ бородою. Первый изъ Византійскихъ императоровъ сталъ отрощать бороду Фока (602—610 г.). Объ изображеньяхъ Богородицы и Архангела Михаила въ медальонахъ по сторонамъ Спасителя Лабартъ отзывается такъ: «голова Богородицы отличается вполнѣ античною красотою и совершенною правильностью. Голова Архангела — строгая, и, кажется, заимствована съ какой нибудь античной головы Аполлона Пиѳійскаго. Эта великолѣпная мозаика, очевидно, самой лучшей византійской школы, усовершенствовавшей свой стиль, во времена Юстиніана изученіемъ образцовыхъ произведеній античной скульптуры». Мозаики Равенскія авторъ цѣнитъ по изяществу ниже Софійскихъ.

Послѣдующіе за Юстиніаномъ Императоры въ теченіе цѣлаго столѣтія заботились объ украшеніи Цареграда и покровительствовали искусству; скульптура не переставала процвѣтать. О высокомъ стилѣ живописи этого періода свидѣтельствуетъ Ватиканская рукопись Іисуса Навина.

Рѣшительный ударъ успѣшному развитію Византійскаго искусства былъ нанесенъ иконоборствомъ, которое предпринялъ Левъ Исавръ обнародованьемъ въ 726 г. эдикта объ истребленіи иконъ Спасителя, Богородицы и Святыхъ. Сынъ его Константинъ Копронимъ созвалъ въ 754 г. соборъ, по которому вновь осуждались на истребленіе иконы, а поклоняющіеся имъ предавались проклятію. Хотя свѣтское художество не прекращало своей дѣятельности, но такъ какъ по господствующимъ идеямъ времени, главнѣйшими предметами искусства были до тѣхъ поръ религіозные; то художественная дѣятельность была стѣснена, получила односторонній характеръ въ издѣліяхъ роскоши и измельчала. Особенно былъ нанесенъ ударъ скульптурѣ, иконныя изображенія которой въ статуяхъ большаго размѣра уже не были возстановлены въ Византіи и тогда, когда искусство освободилось отъ преслѣдованія иконоборцевъ. Непосредственная связь искусства съ античными преданьями навсегда была порвана. Статуи и рельефы монументальнаго стиля были замѣнены красивыми орнаментами и мелкою рѣзьбою. Византійское искусство, лишенное религіозныхъ сюжетовъ, должно было питаться пустою роскошью.

Послѣдній изъ иконоборческихъ Императоровъ, Ѳеофилъ (829—842 г.) особенно любилъ художественную роскошь, украшая ею построенные имъ дворцы. Такъ онъ велѣлъ сдѣлать себѣ престолъ изъ чистаго золота съ драгоцѣнными каменьями, получившій названіе Соломонова. Около возвы-

шался изъ тѣхъ же матеріаловъ колоссальный крестъ. На ступеняхъ престола по обѣ стороны стояло по изваянному льву, которые особеннымъ механизмомъ становились за заднія лапы и ревѣли. Тоже близь престола стояло золотое дерево съ изваянными птичками, пѣвшими на разные голоса. Сверхъ того въ тронной залѣ находились два золотыхъ органа. Для тронной же залы Ѳеофилъ велѣлъ сдѣлать особаго рода великолѣпную мёбель для храненія царскаго одѣянія и разной утвари. Это изящное произведеніе ремесленнаго искусства былъ шкафъ или буфетъ съ пятью башнями, почему и назывался *Пентапюргіонъ*. Въ немъ помѣщалось не только царское одѣяніе и оружіе, но кровать и столъ, сдѣланные изъ золота.

Иконоборчество не коснулось Запада. Папы Григорій II и Григорій III отвергли эдиктъ Льва Исавра объ уничтоженіи иконъ, и на своихъ соборахъ, провозглашая святость иконопочитанія, отлучили отъ церкви всѣхъ, посягавшихъ на этотъ священный предметъ. Тѣ изъ художниковъ цареградскихъ, которые подвергались преслѣдованью за свои издѣлія по иконографіи, находили себѣ убѣжище въ Италіи.

По смерти Ѳеофила (842 г.), Императрица Ѳеодора, мать Михаила III, немедленно возстановила чествованіе Св. иконъ. Оставшіяся намъ отъ конца IX и начала X в. замѣчательныя по изяществу художественныя произведенья Лабартъ объясняетъ любовью Василія Македонянина (867 г.) къ искусствамъ и покровительствомъ, которое онъ оказывалъ художникамъ. Константинъ Багрянородный превозноситъ изящное великолѣпіе, которымъ Императоръ Василій украшалъ сооружаемые имъ храмы и другія зданія. Какъ бы то ни было, но авторъ «Исторіи промышленныхъ искусствъ», можетъ быть, слишкомъ много приписываетъ вліянію личности Византійскихъ императоровъ на усовершенствованье стиля, какъ теперь, въ эпоху послѣ иконоборства, такъ и до этой эпохи. Правда, что императоры, украсивъ Цареградъ античными статуями, много способствовали поддержанію классическаго изящества въ художественныхъ школахъ. Но эта любовь къ классической древности не была исключительною принадлежностью нѣкоторыхъ изъ императоровъ; она давала господствующее направленіе вкусу въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій, отъ Константина Великаго и до эпохи иконоборства. Императоры были только представителями интересовъ, раздѣляемыхъ массами населенія. При всѣхъ стараніяхъ Юстиніана создать въ области христіанскаго искусства нѣчто необыкновенное, мозаики Софійскаго собора не отличались бы тѣмъ античнымъ изяществомъ, которое возможно не вслѣдствіе случайнаго покровительства искусству, а по живучести артистическихъ преданій въ публикѣ и въ школахъ Цареградскихъ. Самое иконоборство вызвано было крайностями античнаго вкуса, господствовавшаго въ Царе-

градѣ. Въ теченіе иконоборческаго періода, продолжавшагося сто лѣтъ съ небольшимъ, художественныя школы въ восточной имперіи не успѣли еще вымереть окончательно: такъ что возстановившееся при Императрицѣ Ѳеодорѣ чествованье иконъ (842 г.) застало еще внуковъ тѣхъ мастеровъ, которые при Львѣ Исаврѣ (726 г.) были остановлены въ своей художественной дѣятельности. Слѣдовательно, преданія лучшаго стиля еще не могли изсякнуть въ половинѣ IX в. Именно это надобно имѣть въ виду, чтобъ оцѣнить изящество миніатюръ Парижскихъ рукописей Григорія Богослова и Псалтыри, которыя авторъ относитъ къ этому вѣку. По изяществу первоначальнаго происхожденія относитъ же авторъ Ватиканскую рукопись Космы Индикоплова къ VI в., когда, какъ онъ самъ же говоритъ, была она копирована съ древнѣйшаго оригинала въ IX в. То же самое можно сказать изъ двухъ Парижскихъ рукописей особенно о Псалтыри, которая вся испещрена олицетвореньями въ классическихъ формахъ античныхъ фигуръ. Ясно что иконоборство хотя и наложило свою руку на античныя преданія, но не уничтожило ихъ въ конецъ. Они еще живутъ во всей своей свѣжести въ Парижской Псалтыри.

Но рядомъ съ этимъ направленіемъ, такъ сказать, *античнымъ*, въ то же время является уже и другое *иконописное*, въ позднѣйшемъ смыслѣ понимаемое. Псалтырь, по рукописямъ Лобковской и Барберинской — очевидно, есть результатъ художественнаго переворота, воспослѣдовавшаго за иконоборствомъ, чему служатъ несомнѣннымъ доказательствомъ миніатюры, изображающія иконоборцевъ. Хотя и въ этихъ рукописяхъ есть олицетворенія, но значительно меньше. Такъ Давидъ, поражающій дикихъ звѣрей, не сопровождается уже олицетвореньемъ Силы, какъ въ Псалтыри Парижской. Сверхъ того, обѣ эти рукописи, обязанныя своимъ происхожденіемъ эпохѣ иконоборства, предлагаютъ въ своихъ миніатюрахъ уже до подробности выработанные иконописные сюжеты. Къ искусству художника уже было присовокуплено *богословское* соображеніе.

Итакъ, какъ ни было велико усердіе Императоровъ послѣ иконоборства возстановить изящный стиль, они не могли сдѣлать ничего больше того, сколько оказывалось средствъ въ самыхъ мастерскихъ и въ господствующемъ вкусѣ публики. Изящное должно было замѣниться роскошнымъ, и монументальный стиль—перейти въ мелкія украшенія. Финифть взяла верхъ надъ скульптурой, ремесло надъ искусствомъ. «Скульптура — говоритъ авторъ—можетъ быть разсматриваема, какъ руководительница прочихъ образовательныхъ искусствъ, и полное забвеніе, на которое она была обречена, неминуемо должно было повести къ упадку художества. Такимъ образомъ, нельзя не замѣтить, что въ теченіе IX и X столѣтій художники исключи-

тельно предаются производству искусствъ промышленныхъ. Живописецъ украшаетъ рукопись миніатюрами и даетъ картоны мозаистамъ; скульпторъ становится золотыхъ дѣлъ мастеромъ, литейщикомъ и чеканщикомъ, а если и занимается скульптурой, то въ мелкихъ размѣрахъ на слоновой кости. Въ слѣдствіе всего этого, способствовавшаго вкусу роскоши, промышленныя искусства въ эту эпоху достигли высшей степени совершенства. Но, будучи привязано къ ремеслу, подчинено минутной потребности и капризу моды, будучи направлено къ практическому приложенію, искусство, то великое искусство, которое получаетъ вдохновеніе свыше, которое живетъ своею собственною жизнію, не заботясь о барышѣ и матеріальныхъ расчетахъ, должно было погибнуть».

Впрочемъ, во всякомъ случаѣ заслуживаетъ вниманія любовь къ искусству Императоровъ IX и X столѣтій, какъ выраженіе общаго настроенія публики. Самое иконоборство было вопросомъ столько же религіознымъ, сколько и художественнымъ; потому и возстановленіе иконопочитанія давало новый толчекъ не только чувству религіозному, но и художественному.

Понятно, слѣдовательно, почему могла явиться на Византійскомъ престолѣ въ X вѣкѣ, такая художественная личность, какъ Константинъ Багрянородный (911—959 г.), который не только покровительствовалъ искусству и съ восторженностью артиста описывалъ, что̀ сдѣлали для украшенія Цареграда его предшественники, но и самъ былъ знаменитый живописецъ, стоявшій во главѣ цѣлой школы, а вмѣстѣ съ тѣмъ искусный лѣпщикъ и золотыхъ и мусійныхъ дѣлъ мастеръ. Онъ сдѣлалъ для тронной залы, или Хрисотриклиніума, золотыя двери съ изображеніями Спасителя и Богородицы, и серебряный столъ, изящныя украшенія котораго, по свидѣтельству біографа этого Императора, доставляли гостямъ бо̀льшое наслажденіе, нежели самыя изысканныя яствы, на немъ предлагаемыя. Для сѣней Императорской опочивальни сдѣлалъ онъ изящный фонтанъ; а изъ церковной утвари для разныхъ храмовъ—большой крестъ и три золотыхъ вѣнца съ финифтью, на которыхъ висѣли кресты.

Императорскій церемоніалъ достигъ при Константинѣ Багрянородномъ крайней степени своего великолѣпія. На праздникъ Пасхи и въ дни пріема иноземныхъ пословъ и другихъ важныхъ лицъ, въ Хризотриклиніумѣ дѣлалась выставка всей царской утвари и драгоцѣнныхъ издѣлій царской сокровищницы, Обычай одарять чужестранцевъ роскошными произведеніями Византійскаго искусства и посылать ихъ въ подарокъ за границу былъ заведенъ издавна, и Константинъ Багрянородный щедро его поддерживалъ. Лабартъ между прочимъ упоминаетъ и о томъ, такъ этотъ Императоръ одарилъ Русскую великую княгиню, которую Лабартъ, съ свойственною запад-

нымъ ученымъ небрежностію ко всему русскому—называетъ не *Ольгою,* а *Ельгою:* «la princesse Elga de Russie.» (II, стр. 50). По свидѣтельству Нестора, Императоръ далъ ей золота, серебра, паволокъ, то есть, тканей, а, вѣроятно, и сшитыхъ уже одеждъ, и также *сосуды различные.*

Изъ произведеній ювелирнаго искусства, сохранившихся отъ времени этого Императора, особеннаго вниманія заслуживаетъ реликварій съ частію Животворящаго Креста, сохраняющійся въ ризницѣ церкви Св. Георгія въ Лимбургѣ, какъ по его драгоцѣннымъ украшеніямъ—и эмалевымъ изображеніямъ Спасителя, Богородицы, ангеловъ и архангеловъ, такъ и особенно по греческимъ надписямъ, отлично характеризующимъ византійское искусство той эпохи, въ его отношеніи къ ученію богословскому. Надписей двѣ. Въ одной изъ нихъ значится: «Господь, будучи распятъ на крестѣ, уже не былъ прекрасенъ: ибо Богъ пострадалъ по своему человѣческому естеству. Василій Проэдръ въ благоговѣніи украсилъ ковчежецъ креста, на которомъ распростертый Христосъ привлекъ къ себѣ весь міръ. Христосъ имѣлъ красоту совершенную, и умирая утратилъ ее, но онъ преукрасилъ мерзостный видъ, данный мнѣ отъ грѣха». Въ этой любопытной надписи виденъ художественный тактъ благочестиваго мастера, подчиняющаго свое искусство уже догматамъ церкви. Изящный мозаическій типъ Спасителя, и послѣ иконоборства, поддерживалъ въ византійскихъ школахъ идею о несказанной красотѣ его человѣческаго подобія; но въ распятіи уже допускался типъ невзрачный, согласно ученію о томъ, что Христосъ пострадалъ по-человѣчески. Древнѣйшія Распятія съ открытыми глазами Спасителя могли еще сохранить изящный типъ; но Христосъ, умершій на крестѣ, по теоріи византійскаго художника-богослова, долженъ былъ уже утратить свою лѣпоту.

Другая принадлежность византійскаго стиля этой эпохи въ изображеніи Распятія, перешедшая и въ русскую иконопись, это—помѣщеніе Царя Константина и Матери его Елены по сторонамъ креста, очень часто встрѣчающееся въ памятникахъ византійскаго искусства X-го и слѣдующихъ столѣтій. Такимъ образомъ, къ изображенію Распятія присоединено было преданіе о чествованіи креста Царемъ Константиномъ. Лабартъ относитъ ко времени Никифора Фоки (963—969 г.) одинъ реликварій, принадлежавшій Францисканской церкви въ Кортонѣ, на дощечкѣ котораго изъ слоновой кости изображенъ въ рельефѣ крестъ, а кругомъ въ медальонахъ разные святые. Между ними помѣщены Константинъ и Елена. Греческая надпись объясняетъ, почему изображенъ здѣсь этотъ Императоръ: «Христосъ далъ сначала этотъ Крестъ могущественному Царю Константину для спасенія; нынѣ боголюбивый Царь Никифоръ, обладая имъ, поразилъ полки варваровъ».

Къ году кончины Іоанна Цимисхія (976) относится важнѣйшій изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ византійскаго золотыхъ дѣлъ мастерства. Это алтарныя украшенія, вошедшія въ такъ называемую Palo d'oro, въ Венеціанской базиликѣ Св. Марка, съ изображеніями разныхъ священныхъ сюжетовъ, уже согласными съ общею нормою Восточной иконографіи.

Изъ извѣстныхъ рукописей съ миніатюрами къ царствованію Василія II Македонянина (976—1025 г.) относятся Псалтырь въ библіотекѣ С. Марка въ Венеціи и знаменитый Ватиканскій Менологій. Неровность въ стилѣ произведеній этого времени Лабартъ объясняетъ тѣмъ, что въ началѣ царствованія Василія II еще господствовало вліяніе изящнаго вкуса, возстановленнаго Константиномъ Багрянороднымъ, а потомъ оно ослабло, и искусство стало клониться къ упадку, именно въ началѣ XI в. Но неровность стиля мы видѣли и раньше, въ IX в., къ которому относится Парижская и Лобковская рукописи Псалтыри. И въ IX и даже XII столѣтіяхъ могли быть тѣже причины этой неровности. Новое сочинялось дурно, а когда случалось мастерамъ слѣдовать раннимъ образцамъ, ихъ произведенья носили еще слѣды изящества лучшей эпохи, какъ напримѣръ, въ миніатюрахъ Космы Индикоплова по рукописи Лаврентіанской XI, а можетъ быть, даже XII столѣтія. Какъ бы то ни было, но уже рѣшительный упадокъ Византійскаго искусства видитъ Лабартъ въ Ватиканскомъ Менологіи. «Эти миніатюры—говоритъ онъ—тѣмъ интереснѣе для насъ, что дѣланы не однимъ художникомъ: восемь живописцевъ соревновали въ иллюстрированіи этой рукописи и оставили свои имена при рисункахъ, которые они рисовали. Итакъ, здѣсь видно выраженіе не личнаго таланта одного артиста, но стиля цѣлой эпохи. И что же? Въ этихъ миніатюрахъ не встрѣчаешь уже ни малѣйшаго слѣда искусства античнаго. Вездѣ усвоенъ современный костюмъ. Рисунокъ во многихъ миніатюрахъ довольно правильный, по положенія очень часто неестественны, движенія усиленны. Сверхъ того замѣтна наклонность къ удлиненію въ пропорціяхъ фигуръ—особенность византійской школы XI столѣтія».

Попытка автора «Исторіи промышленныхъ искусствъ» опредѣлить въ памятникахъ византійскаго стиля личное направленіе и индивидуальный характеръ того или другаго мастера—заслуживаетъ вниманія, и, можетъ быть, она имѣетъ мѣсто въ разработкѣ искусства такой развитой публики, какую представляла Византія отъ IV до XII столѣтія. Но все, что доселѣ извѣстно намъ въ области Византійскаго искусства, болѣе свидѣтельствуетъ о преобладаніи школы надъ личностью, которая подчинялась общимъ принципамъ— античнаго преданія и богословскихъ догматовъ. Сверхъ того, уже со времени борьбы иконопочитателей съ иконоборцами были приняты мѣры къ

обузданію артистической личности авторитетомъ церковнаго ученія, какъ это читатели могли видѣть выше. По моему мнѣнію, въ памятникахъ византійскаго искусства гораздо важнѣе опредѣленіе не личнаго характера мастера, а мѣстности, гдѣ они произошли, въ самой Византіи или гдѣ въ другомъ мѣстѣ, въ городскихъ или монастырскихъ мастерскихъ и т. п.

Вообще о византійскомъ стилѣ XI столѣтія авторъ выражается такъ: «Въ произведеньяхъ этого времени преобладаютъ удлиненныя пропорціи. Есть еще нѣкоторый рисунокъ въ головахъ, но оконечности тощія, дѣланы небрежно..... Неуклюжесть и дурной вкусъ въ костюмахъ этой эпохи въ короткое время довели скульптуру (даже въ такихъ сюжетахъ, гдѣ художникъ не былъ обязанъ воспроизводить костюмъ офиціальный) до самой щепетильной отдѣлки одѣяній, съ прямыми складками, параллельными и сжатыми, изъ парчи съ жемчугомъ и дробницами, которая не могла уже давать никакого движенія драпировкѣ. Впрочемъ не смотря на недостатки, въ которые впала византійская школа XI столѣтія, она не была лишена нѣкоторыхъ достоинствъ. Особенно сохранила она тонкую оконечность въ исполненіи, замѣчаемую въ большомъ разнообразіи и необычайномъ богатствѣ украшеній, или орнаментаціи».

Эта характеристика византійскаго искусства XI столѣтія для насъ— Русскихъ имѣетъ особенную цѣну, потому что почти слово въ слово можетъ быть она приложена къ мастерскимъ миніатюрнымъ издѣліямъ Русской иконописи, и именно письмà Строгановскаго XVI и XVII столѣтій. Такъ, черезъ 500 и даже 600 лѣтъ Русское искусство оставалось вѣрно тѣмъ художественнымъ преданьямъ, которыя оно заимствовало изъ Вазантіи именно въ XI столѣтіи. Въ самомъ фактѣ этомъ содержатся уже основанія для его критической оцѣнки. Преданія, окрѣпшія въ жизни народа въ теченіе всей его исторіи, не могутъ быть отвергнуты, но должны быть усовершенствованы, если въ нихъ коснѣли первоначальные недостатки.

Какъ низко ни упала византійская школа въ XI столѣтія, все же она была во главѣ художественной дѣятельности всей тогдашней Европы. Греческіе мастера вызываемы были ко двору Нѣмецкихъ императоровъ, въ слѣдствіе брака Оттона II (972 г.) съ Греческою царевною Ѳеофаніею, внукою Константина Багрянороднаго. Въ началѣ второй половины XI столѣтія знаменитый аббатъ Монте-Кассинскаго монастыря, Дезидерій, чтобъ возстановить искусство въ Италіи, пригласилъ изъ Константинополя Греческихъ мастеровъ, искусныхъ во всѣхъ художествахъ, и подъ ихъ руководствомъ основалъ въ своемъ монастырѣ художественныя школы. При этомъ же случаѣ Лабартъ упоминаетъ о церковныхъ вратахъ Св. Павла, въ Римѣ, дѣланныхъ въ XI же столѣтіи въ Византіи; но этотъ фактъ въ исторіи вліянія визан-

тійскаго искусства на Италію былъ бы выставленъ въ болѣе ясномъ свѣтѣ, если бы авторъ упомянулъ, что многіе храмы южной Италіи въ тоже время были украшены вратами, которыя были дѣланы византійскими мастерами.

XII вѣкъ не былъ благопріятенъ для искусства въ Византіи, а въ началѣ XIII-го послѣдній ударъ былъ ему нанесенъ Крестоносцами. Алексѣй Комнинъ, приглашая западныя войска въ Константинополь отразить мусульманъ, въ своемъ посланіи къ Роберту Фландрскому (1095 г.), описываетъ сокровища, какія эта столица можетъ предложить въ добычу войскамъ: «Вы должны противоставить всѣ силы Запада противъ Турокъ, чтобъ они не взяли Константинополя. Пусть лучше въ ваши руки попадетъ императорская столица, нежели въ руки невѣрныхъ; потому что она содержитъ въ себѣ наидрагоцѣннѣйшія святыни Господа Бога, столпъ, къ которому онъ былъ привязанъ, бичъ, которымъ былъ истязаемъ, багряница, въ которую былъ облаченъ, терновый вѣнецъ, которымъ увѣнчана была глава его, жезлъ, который, вмѣсто скипетра, былъ ему данъ въ руки, ризы, отъ которыхъ онъ былъ обнаженъ на Лобномъ мѣстѣ, бóльшая часть креста, на которомъ онъ былъ распростертъ, и гвозди, которыми былъ распятъ. Если за все это не хотите вы сражаться и желаете бóльшаго, вы найдете въ Константинополѣ бóльше сокровищъ, нежели во всемъ остальномъ мірѣ; потому что однѣ драгоцѣнности здѣшнихъ соборовъ могутъ обогатить храмы всего христіанства, и всѣ эти сокровища, взятыя вмѣстѣ, далеко уступаютъ въ цѣнности богатствамъ Св. Софіи, которая въ этомъ отношеніи можетъ быть уподоблена только храму Соломонову. Нельзя найти достаточныхъ выраженій для описанія находящихся въ Константинополѣ сокровищъ, не только собранныхъ византійскими императорами, но и сбереженныхъ въ ихъ дворцахъ отъ временъ древнихъ императоровъ Римскихъ».

Когда Крестоносцы, въ 1204 г., взявши Константинополь, предали его грабежу и расхищенію, то—по выраженію Виллъгардуэна—«отъ начала міра никогда ни въ одномъ изъ завоеванныхъ городовъ не было пріобрѣтено такой великой добычи», какъ въ Константинополѣ. Новгородскій лѣтописецъ такъ повѣтствуетъ о расхищеніи крестоносцами сокровищъ церковныхъ: «Заутра же, солнцу всходящу, внидоша въ Св. Софію, и одраша двери и разсѣкоша амвонъ, окованъ бяше весь серебромъ, и столпы серебряные 12, а 4 кивотные, и тябло изсѣкоша, и 12 креста, иже надъ олтаремъ бяху, межи ими шишки яко древа, высша мужъ, и преграды олтарныя межи столпы[1]), а то все серебряно; и трапезу чудную одраша, драгій камень и

1) Это мѣсто, важное для исторіи олтарной преграды, г. Филимоновъ приводитъ въ своемъ сочиненіи: *Церковь Св. Николая Чудотворца на Липнѣ.*

велій жемчугъ, и саму невѣдомо камо ю дѣша; и 40 кубковъ великихъ, иже бяху предъ олтаремъ, и поникадила и свѣтильна сребряная, яко не можемъ числа повѣдати; съ праздничными сосуды безцѣнными поимаше служебное, евангелія и кресты честные, иконы безцѣнныя всѣ одраша. И подъ трапезою кровъ найдоша: 40 кадій чистаго злата, а на полатѣхъ и въ стѣнахъ и въ сосудохранильници не вѣдѣ колико злата и сребра, яко нѣту числа, и безцѣнныхъ сосудъ. То же все въ единой Софіи сказахъ, а Святую Богородицу, иже въ Влахернѣ, идѣже Св. Духъ схожаше на вся пятници, и ту одраша; инѣхъ же церквій не можетъ человѣкъ сказати, яко безъ числа. Одигитрію же чудную, иже по граду хожаше, Святую Богородицу соблюде ю Богъ добрыми людьми; и нынѣ есть, на ню же надѣемся. Иныя церкви въ градѣ и внѣ града, и монастыри въ градѣ и внѣ града пограбиша всѣ, имъ же не можемъ числа ни красоты ихъ сказати».

Кромѣ произведеній церковнаго искусства, Крестоносцы нашли въ Цареградѣ множество памятниковъ античныхъ. Статуи металлическія переплавляли они въ монеты. Пользуясь сочиненіемъ Никиты Хоніата объ этомъ предметѣ [1]), Лабартъ приводитъ перечень важнѣйшихъ изъ погибшихъ тогда античныхъ статуй. А именно: колоссальная статуя Геры, стоявшая на форумѣ Константиновомъ: такъ она была громадна, что потребовалось четыре пары быковъ перевезти съ форума въ литейную мастерскую только одну ея голову; группа — Парисъ вручаетъ Афродитѣ яблоко; Баллерофонъ на Пегасѣ; колоссальный Геркулесъ съ шкурою Немейскаго льва, приписываемый Лизиппу; волчица, кормящая Ромула и Рема; очень древняя статуя Скиллы — женщина обольстительной красоты отъ головы до пояса, а отъ пояса — рыбій хвостъ; прекрасная статуя Елены, съ золотою на головѣ діамедою, украшенною драгоцѣнными камнями. «Потому-то не безъ основанія Никита называетъ варварами этихъ франкскихъ воиновъ, которые въ свои гроши переплавляли такія безцѣнныя статуи» — съ полнымъ безпристрастіемъ говоритъ авторъ «Исторіи промышленныхъ искусствъ», отдавая такимъ образомъ предпочтеніе эстетическому вкусу Византійцевъ начала XIII в. передъ варварами сѣверо-западной Европы.

И такъ въ началѣ XIII столѣтія произошелъ окончательный переворотъ въ исторіи византійскаго искусства, «Хотя упадокъ въ немъ обнаружился уже съ XI в. — говоритъ Лабартъ — однако, до взятія Константинополя крестоносцами, византійская школа сохраняла еще нѣкоторыя преданія античныя и давала произведенія, не лишенныя достоинствъ. Образцовыя проиведенія классической скульптуры, которыя артисты имѣли всегда

1) Narratio de statuis Constant. quas Latini in monetam conflaverunt.

передъ своими глазами, не допускали ихъ слишкомъ уклоняться отъ настоящаго пути; но когда (послѣ Латинскаго господства) Греки опять завладѣли Константинополемъ, всѣ эти изящные памятники уже исчезли; лишенное этой помощи, искусство Византійское никогда не могло уже возникнуть».

Съ тѣхъ поръ, какъ справедливо замѣчаетъ Лабартъ, искусство Византійское нашло себѣ убѣжище только на Аѳонской Горѣ; но къ этому надобно присовокупить, что тамъ процвѣтало оно уже въ XI столѣтіи, къ которому преданіе относитъ знаменитаго живописца Панселина. Какъ по близости, такъ и по церковной зависимости Аѳона отъ Митрополіи Солунской, школа Аѳонская состояла въ ближайшей связи съ школою Солунскою, заявившею о своей дѣятельности уже въ VI и даже въ IV столѣтіи. Впрочемъ, школа Аѳонская не могла образоваться раньше эпохи иконоборства, потому что только послѣ этого времени изъ отдѣльныхъ келій пустынножителей составились общежительные монастыри, хотя легенды Аѳонской Горы и возводятъ основаніе многихъ изъ этихъ послѣднихъ ко временамъ даже Константина Великаго. На основаніи несомнѣнныхъ историческихъ документовъ, древнѣйшій изъ Аѳонскихъ монастырей, Ксиропотамъ, учрежденъ не ранѣе начала X столѣтія. Но настоящимъ основателемъ монашескаго общежитія и правильнаго экономическаго устройства монастырскаго признается Св. Аѳанасій, основавшій около 960 г. Лавру, названную по его имени Аѳанасіевой. Императоръ Никифоръ Фока оказывалъ Св. Аѳанасію свои милости и покровительствовалъ его Лаврѣ. Около 980 г. былъ основанъ монастырь Ивиронъ другомъ Св. Аѳанасія, Іоанномъ, и около того же времени упоминается уже и монастырь Ватопедскій. Какъ сильно умножилось число отшельниковъ и монаховъ на Аѳонской Горѣ къ половинѣ XI столѣтія, можно судить по тому, что при Іоаннѣ Цимисскомъ было на ней только 58 келій, а при Константинѣ Мономахѣ уже насчитывалось ихъ до 180 съ 700 иноками.

По мѣрѣ того, какъ искусство въ Византіи падало, литература и особенно Богословіе болѣе и болѣе сосредоточивали на себѣ общіе интересы, такъ что въ періодъ царствованія династіи Комниныхъ (1056 — 1204 г.) византійская схоластика достигла своего высшаго развитія. Искусство, находя себѣ пріютъ въ стѣнахъ Аѳонскихъ монастырей, не только усвоило себѣ характеръ монастырскій, аскетическій, но и подчинилось бо́льшей строгости богословскаго ученія, бывшаго особенно въ ходу, когда только что развивалась Аѳонская школа.

Начало *Иконописнаго Подлинника*, или *Руководства для иконописцевъ* Лабартъ возводитъ къ XIII столѣтію, на основаніи слѣдующихъ соображеній: «Независимо отъ разложенія, въ которое впала Греческая Имперія

въ началѣ XIII столѣтія, еще другая причина увлекла искусство византійское на пагубный путь. Не смотря на побѣду надъ иконоборствомъ, чествованіе иконъ, какъ мы видѣли, претерпѣло ударъ, отъ котораго оно не могло оправиться. Духовенство, въ избѣжаніе нареканій со стороны сектантовъ, озаботилось дать художникамъ правила для изображенія священныхъ сюжетовъ. На Западѣ, напротивъ того, за исключеніемъ нѣкоторыхъ типовъ, освященныхъ религіозною символикою, художники могли давать полный просторъ своему воображенію въ воспроизведеньи событій Ветхаго и Новаго Завѣта. Опасеніе, чтобъ и византійскіе художники не подчинились въ этомъ отношеніи вліянію латинскихъ, безъ сомнѣнія, заставило епископовъ Греческой Церкви съ бо́льшею строгостью дать художникамъ уставъ, запрещавшій имъ удаляться отъ правилъ, предписанныхъ церковными догматами. Наконецъ, чтобъ предотвратить ихъ отъ всякаго уклоненія въ этомъ отношеніи, положено было составить для нихъ руководство, гдѣ бы въ точности были описаны всѣ сюжеты христіанской символики и священной исторіи въ томъ видѣ, какъ они должны быть изображаемы, гдѣ было бы все объяснено, даже самые характеры лицъ, и гдѣ бы означены были и самыя надписи, которыя должны быть при нихъ начертаны. Этотъ кодексъ съ тѣхъ поръ навсегда остался неизмѣннымъ закономъ для художниковъ византійской школы». Объяснивъ такимъ образомъ происхожденіе извѣстнаго намъ Греческаго подлинника Діонисіева, Лабартъ точнѣе опредѣляетъ эпоху, когда именно онъ долженъ былъ составиться: «Конечно, только необыкновенное событіе могло подвигнуть греческое духовенство освятить эти правила въ написанномъ кодексѣ, отъ котораго не позволялось уклоняться. Не слѣдуетъ ли видѣть такое событіе въ нашествіи Латинянъ на Востокъ и во взятіи ими Константинополя въ началѣ XIII ст.? Именно къ этой эпохѣ относится совершенное преобразованіе византійскаго искусства, которое съ тѣхъ поръ остается неподвижнымъ, безъ всякихъ видоизмѣненій».

Этотъ предметъ такъ близокъ интересамъ русской иконописи, что мы не можемъ пройти его молчаніемъ, не сдѣлавъ нѣсколько необходимыхъ, по нашему мнѣнію, замѣчаній.

Вопервыхъ, не въ XII или XIII ст. а еще въ VIII-мъ, въ эпоху иконоборства и именно въ 787 г. греческое духовенство оградило иконописные сюжеты отъ свободы художественнаго творчества, подчинивъ ихъ церковнымъ догматамъ. Эта мѣра, слѣдовательно, была вызвана внутренними причинами Византійской исторіи и самой сущностью искусства византійскаго, а не опасеньями вліянія Западнаго, вслѣдствіе взятія Крестоносцами Константинополя.

Вовторыхъ, само Западное искусство въ XII ст. еще было такъ мало

развито, что представляло самыя незначительныя отклоненія отъ византійскаго, и потому не могло возбуждать въ греческомъ духовенствѣ такихъ опасеній, чтобъ принять какія нибудь необыкновенныя мѣры противъ его вліянія.

Втретьихъ, изъ исторіи русскихъ подлинниковъ ясно видно, какъ постепенно составлялись эти руководства, и какъ они видоизмѣнялись по разнымъ редакціямъ. Имъ предшествовали подлинники Лицевые, то есть, иконы; описательные же тексты, изъ которыхъ потомъ образовался подлинникъ толковый, первоначально были не болѣе, какъ частныя замѣтки самихъ мастеровъ. Этимъ объясняется и техническая часть подлинника, то есть, наставленія, какъ изготовлять доски для иконъ, какъ ихъ левкасить, наводить золотомъ, какъ составлять краски и т. п. Неужели и эти всѣ мелочи, составляющія однако существенную часть подлинника, входили въ богословскіе интересы греческаго духовенства? И такъ, не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что иконописный подлинникъ обязанъ своимъ происхожденьемъ не собору духовныхъ властей, а иконописнымъ мастерскимъ.

Вчетвертыхъ, самое существованіе подобныхъ же художественныхъ руководствъ на Западѣ до XIV стол. (именно Теофила и Ченнино Ченнини) свидѣтельствуетъ намъ, что, для составленія ихъ, кромѣ чисто богословскихъ соображеній, свойственныхъ Византіи, были и другія причины, чисто артистическія, и притомъ опредѣлявшіяся духомъ времени и состояніемъ самого искусства. Потому-то и явились такія руководства не тотько на Востокѣ, но и на Западѣ.

Наконецъ, подлинникъ Діонисіевъ, на которомъ основываетъ Лабартъ свои догадки, есть явленіе, очевидно, позднѣйшее, можетъ быть, даже XVI или XVII столѣтія; сверхъ того, какъ было мною показано, онъ носитъ на себѣ уже вліяніе западное, и вообще по всему составу своему имѣетъ видъ не церковнаго уложенія, или кодекса, а схоластическаго учебника, составленнаго какимъ нибудь позднѣйшимъ компиляторомъ.

ЖИЗНЬ ІИСУСА ХРИСТА РЕНАНА И СОВРЕМЕННОЕ ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО НА ЗАПАДѢ.

По поводу журнала Германа Гримма: Ueber Künstler und Kunstwerke *(О художникахъ и художественныхъ произведеніяхъ).* Berlin. 1865.

Ни въ чемъ такъ рѣзко не оказывается на Западѣ разладъ между цивилизаціею и религіею, какъ въ религіозной живописи. Художники отлично умѣютъ снимать ландшафты и портреты и возсоздавать историческія сцены и случаи изъ текущей дѣйствительности. Но ихъ дѣятельность была бы не полна, еслибъ они не прилагали своего искусства къ сюжетамъ Священной Исторіи. Знакомство съ Палестиною и Египтомъ давало имъ вѣрный ландшафтъ; Археологія и Исторія Костюма разработали имъ всю внѣшнюю обстановку, въ которой совершались священныя событія. Историческій интересъ былъ главною побудительною причиной, заставлявшею художниковъ не забывать Св. Писанія. Историческимъ интересомъ церковныхъ сюжетовъ они могли удовлетворить и католиковъ и протестантовъ, и вѣрующихъ и невѣрующихъ. Историческимъ же интересомъ они могли извинить себя передъ публикою, почему пишутъ картины не только по Тациту и мемуарамъ временъ первой французской революціи, но и по книгѣ Бытія и по Дѣяніямъ Апостоловъ.

Образы христіанской религіи такимъ образомъ были изъяты изъ интересовъ современной жизни и постановлены въ дали исторической перспективы, на ряду съ вымыслами Гомера и героями Римской Исторіи. Въ старину писали Богородицу и святыхъ въ костюмахъ того времени, къ которому принадлежалъ самъ живописецъ и его набожные закащики, которые были такъ простодушны, что желали видѣть и свои собственныя изображенія, на колѣняхъ въ молитвѣ передъ Мадонною; потому что тогда еще не сознавали границъ между естественнымъ и сверхъестественнымъ, и всякій чаялъ увидѣть во очію божественное видѣніе. Изученіе исторіи привело новѣйшихъ художниковъ къ убѣжденію въ ошибочности наряжать

Евангельскія лица въ итальянскіе и нѣмецкіе костюмы, но вмѣстѣ съ тѣмъ лишило ихъ фантазію лицезрѣнія священныхъ видѣній. Вмѣсто идеаловъ Св. Писанія, художнику въ Мадоннѣ или Іоаннѣ Предтечѣ видѣлись только любопытные для этнографіи типы Палестины, или по крайней мѣрѣ Евреи Римскаго квартала Гетто. Не подъ роднымъ уже дубомъ являлась Мадонна, какъ это грезилось восторженной Іоаннѣ д'Аркъ, а подъ тою смоковницею, рисунокъ съ которой привозилъ съ собою художникъ изъ своей далекой экспедиціи по Египту.

Итакъ, въ новѣйшей живописи священные сюжеты много выиграли въ ландшафтной и исторической обстановкѣ, и ничего не пріобрѣли въ смыслѣ религіозномъ, потому что были низведены до интереса этнографическаго и историческаго. Природа и люди написаны прекрасно: историческая и ландшафтная рама готова, но художникъ уже не ждетъ божественнаго явленія, и, вмѣсто вдохновляющей къ молитвѣ иконы, даетъ публикѣ прекрасный ландшафтъ и вѣрную историческую характеристику.

Такое состояніе церковнаго искусства на Западѣ, есть необходимое слѣдствіе всего предшествовавшаго его развитія. Это необходимый результатъ прошедшаго и плодъ современности. Жаловаться на это было бы такъ же безполезно, какъ на изобрѣтеніе фотографіи и паровоза. Но такъ какъ русское церковное искусство находится совершенно въ иныхъ отношеніяхъ и къ жизни и къ цивилизаціи, чѣмъ церковное искусство на Западѣ; то, въ предупрежденіе русскимъ художникамъ, мы нашли полезнымъ указать на слабую сторону костюма и ландшафта въ приложеніи къ церковнымъ сюжетамъ. Мы не хотимъ сказать, чтобы художникъ не пользовался тѣмъ и другимъ въ своихъ иконахъ, но требуемъ, чтобы въ нихъ было нѣчто болѣе существенное, нежели одежда дѣйствующихъ лицъ и природа Палестины.

Съ этою цѣлью мы нашли умѣстнымъ познакомить читателей съ мнѣніемъ *Германа Гримма* объ одинаковости направленія знаменитой книги Ренана объ Іисусѣ Христѣ и новѣйшихъ произведеній церковнаго искусства на Западѣ. Мы не беремъ на себя давать предписанія художественной фантазіи, но находимъ не безполезнымъ объяснить тотъ путь, по которому можетъ клониться къ упадку и русское церковное искусство, если неосмотрительно будетъ оно гоняться за европейскими новизнами.

Германъ Гриммъ недавно явился въ литературѣ по искусству, и занялъ уже въ ней почетное мѣсто своимъ сочиненіемъ о Жизни Микель-Анджело, книгою, въ которой авторъ съ обширными изслѣдованіями ученаго соединяетъ изящный вкусъ эстетика и увлекательное изложеніе историка и романиста.

Съ 1865 г. Гриммъ издаетъ ежемѣсячный журналъ подъ заглавіемъ:

О художникахъ и художественныхъ произведеніяхъ,—въ которомъ онъ помѣщаетъ свои замѣчанія о памятникахъ искусства древнихъ и новыхъ.

Мнѣніе этого эстетика о Ренанѣ, интересное для объясненія современнаго направленія религіознаго искусства, вмѣстѣ съ тѣмъ послужитъ образчикомъ этого новаго журнала, гдѣ оно помѣщено въ февральской книжкѣ, подъ рубрикою: *Жизнь Іисуса Христа Ренана и исторія искусства.*

Книга Ренана надѣлала въ наше время много шума. Предпріятіе французскаго автора многимъ кажется нападеніемъ на наши священнѣйшія воззрѣнія. Пускай бы еще Штраусъ съ братіею подвергали происхожденіе исторіи объ Іисусѣ Христѣ спокойному изслѣдованію: это было дѣло, только ученое, результатъ котораго, пожалуй, могъ быть отчасти и отрицательнымъ; но теперь творческая фантазія произвела нѣчто вполнѣ новое, предназначаемое для того, чтобъ устранить прежній образъ мыслей, и это показалось міру столь удивительнымъ и безпримѣрнымъ, что произведеніе Ренана представилось какимъ то небывалымъ въ своемъ родѣ, отчаяннымъ дѣломъ.

Но для того, кто прослѣдилъ историческій ходъ новой живописи, эта книга есть не что иное, какъ предпринятое литературой развитіе тѣхъ же стремленій, на которыя пластическое искусство въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ смотрѣло какъ на свою собственную область, которую у него никто не думалъ оспаривать, такъ какъ право свободно въ ней распоряжаться было давно за нимъ признано.

Я не буду говорить о древнѣйшихъ временахъ, которыя были обстоятельно обработаны многими учеными. Извѣстно, что Христосъ, идеи и событія, средоточіе которыхъ онъ составляетъ, сначала были воплощены въ формахъ языческаго искусства, и что самыя раннія попытки пластическаго воспроизведенія этихъ идей начинаются уже въ то время, когда Евангеліе было написано. Далѣе извѣстно, какъ явились споры о томъ, какъ изображать Христа, прекраснымъ или невзрачнымъ, и какъ за это послѣднее мнѣніе держалась церковь греческая, а за первое—латинская[1]), и какъ наконецъ латинское воззрѣніе взяло верхъ. Но со временемъ, когда роман-

1) Авторъ, коротко знакомый съ искусствомъ временъ Возрожденія, какъ кажется, принялъ здѣсь на слово устарѣлую клевету на искусство Византійское, *Прим. Ред.*

скіе народы утратили способность изображать прекрасное, они увидѣли себя вынужденными, для того чтобы имѣть изображеніе Христа, усвоить себѣ типъ византійскій. Эти предварительныя ступени содержать въ себѣ исторію древнѣйшаго христіанства.

Но онѣ лежатъ внѣ области новаго искусства. Ближе къ намъ явленія XIII столѣтія, того времени, когда собственно оканчивается міръ древній, и начинается новый. Новое искусство, какъ бы пробудившись, съ послѣдовательною точностью опредѣляетъ моменты въ развитіи и переработкѣ церковныхъ воззрѣній. Мы узнаемъ, какъ стали представляться человѣческимъ взорамъ Троица, Дѣва Марія, Христосъ, Богъ Отецъ, Апостолы, Воскресеніе и Страшный Судъ, какъ эти представленія измѣнялись, какъ óбразы дѣлались частью человѣчнѣе, частью божественнѣе, и въ особенности, какъ понималась личность Искупителя.

Мы видимъ, какъ соотвѣтственно идеямъ національности, выступающимъ послѣ раздробленія Германо-римской Имперіи, и изображенія Христа принимаютъ національный типъ. Медленно возникаютъ эти новыя отношенія изъ древнихъ, и такимъ образомъ мало по малу исчезаетъ византійскій основной типъ въ изображеніяхъ Христа, и только тамъ и сямъ слабо даетъ о себѣ чувствовать. Но мы замѣчаемъ, что изображеніе главныхъ событій изъ жизни Христа слѣдуетъ еще все древнѣйшимъ образцамъ; эту жизнь могли понимать какъ хотѣли, но опредѣленный рядъ воззрѣній продолжалъ твердо держаться обыкновенныхъ, установленныхъ óбразовъ. Впрочемъ, въ костюмѣ, въ ландшафтной обстановкѣ обычай мало по малу нарушался. Мы видимъ наконецъ у Итальянцевъ, равно какъ у Нѣмцевъ и въ Нидерландахъ, личность Христа, понятую свободно, какъ человѣческій индивидуумъ, подробности (детали) болѣе и болѣе развитыя, обстановку ясную и занимательную; и если разсмотримъ то, что̀ произвели послѣднія сто лѣтъ передъ реформаціей, какъ въ живописи, такъ и въ скульптурѣ, то невольно признаемъ свободу живописующей фантазіи, въ сравненіи съ которой книга Ренана представляетъ только то отличіе, что тѣ художники работали безъ намѣренія дѣйствовать противъ общепринятыхъ вѣрованій, и если изображали Христа человѣкомъ, то этимъ нисколько не хотѣли отрицать Его божественность. Человѣкомъ изображаютъ они Его и въ Германіи, и въ Нидерландахъ, во всевозможныхъ отношеніяхъ, представляя лицо и фигуру Его вполнѣ человѣчными и такъ непринужденно семейственными, какъ если бы мы всѣ видѣли въ Немъ всего скорѣе равнаго намъ друга или близкаго родственника, къ которому можно обращаться безъ страха и безъ церемоніи, и котораго злой судьбѣ мы сочувствуемъ, какъ близкому намъ несчастью. Такъ было въ особенности въ сѣверныхъ странахъ. Конечно,

есть нѣмецкія художественныя произведенія, въ которыхъ эта индивидуальность возвышается до величественной, трогательной красоты, которою также запечатлѣны и на итальянскихъ картинахъ XIV и XV вѣковъ страданіе или гнѣвъ и другія страсти, хотя и представленныя еще неизящно; но вообще надо замѣтить, что нѣмецкое и романское пониманіе рѣзко между собою отличаются, и стремленіе обѣихъ національностей стать въ своихъ религіозныхъ воззрѣніяхъ независимо другъ отъ друга выражается въ ихъ искусствѣ.

Въ Италіи индивидуальное развитіе образа Христа особенно стало отступать на заднiй планъ; между тѣмъ какъ Богородица и нѣкоторые Святые сдѣлались до такой степени человѣчны, что давали поводъ къ соблазну людей благочестивыхъ, Христосъ менѣе и менѣе былъ затрогиваемъ этимъ направленіемъ, и божественность крѣпче держалась въ его изображеніяхъ. Потомъ вновь выступаютъ въ Италіи античныя формы. Не обращая совершенно вниманія на тѣ идеи, которыя эти формы нѣкогда въ себѣ воплощали, признали ихъ за идеалъ человѣческой красоты, и внесли эти античные элементы въ типъ Христа, съ цѣлью придать ему чистоту и возвышенность. И когда во времена Реформаціи, съ которой совпало процвѣтаніе этого вліянія языческихъ произведеній, начиная съ Рима всѣ церковныя дѣла были вновь устрояемы, а вслѣдствіе тридентскихъ соглашеній явилась новая церковная организація; — тогда для новообразовавшейся церкви понадобились соотвѣтствующія ей пластическія изображенія, и новый типъ Христа, установленный Рафаэлемъ и Микель-Анджело, получилъ церковно-офиціальное значеніе. Первые римскіе Христіане принимали голову Аполлона за лучшій образецъ для изображенія своего Учителя и ввели это въ обычай; теперь снова Аполлонъ вступилъ въ свои древнія права, въ соединеніи съ энергическимъ ликомъ Юпитера Отриколійскаго. Голова Христа въ Страшномъ Судѣ Микель-Анджело, которую я видѣлъ вблизи и срисовалъ, кажется, прямо сработана съ головы Аполлона Бельведерскаго[1]), между тѣмъ какъ лицо Христа усопшаго, покоящагося на лонѣ матери — произведеніе того же художника, но на 40 лѣтъ старше — показываетъ еще нѣкоторое вліяніе византійскихъ формъ.

Не смотря на то единство въ пониманіи, которое выказываетъ живопись XVII столѣтія, въ образованіи живописи испанской и французской оказываются тѣ же самыя различія, которыя отдѣлили испанскій и французскій католицизмъ отъ итальянскаго. Сравните картины Мурильо, Ле-

---

1) F. Piper въ своей Mythologie und Symbolik der Christlichen Kunst, на стр. 141, т. 1-й, указываетъ на этой головѣ Христа черты Юпитера. *Прим. Ред.*

брёна и Гвидо Рени, — и вы легко увидите въ нихъ зависимость отъ Рима, но вмѣстѣ съ тѣмъ различіе въ воззрѣніяхъ. Ни въ комъ изъ нихъ нѣтъ уже истины: всѣ они удручены были однимъ бременемъ: имъ пришлось рисовать то, что̀ рисовать уже было нельзя. Должно было удовлетворять не собственной вѣрѣ, но требованіямъ могущественнаго духовенства. Во всемъ, что это время произвело по изображеніямъ Христа, нѣтъ ни одной по истинѣ поражающей черты, какими блестящими средствами ни старались произвести эффектъ.

Напротивъ, Рубенсъ, Ванъ-Дейкъ и Рембрандтъ превосходно характеризуютъ свой германскій міръ, гдѣ протестантскій духъ, вначалѣ скованный католическимъ преобладаніемъ, не далъ подавить себя. Рубенсъ со всѣми своими католическими картинами остается истиннымъ Германцемъ; Ванъ-Дейкъ умѣетъ часто очень ловко принять видъ романскаго чувства, но сквозь него видна германская индивидуальность; Рембрандтъ возстаетъ открыто. Если первые въ лицѣ Христа сдѣлали уступку, подчиняясь идеальному церковному типу, вслѣдствіе чего оно сдѣлалось у нихъ безжизненнымъ, то они стремились вознаградить себя въ прочихъ частяхъ тѣла, придавая ему до чрезвычайности живыя человѣческія свойства. Рембрандтъ не знаетъ никакихъ границъ. Его изображенія Христа нерѣдко невыносимы. Сознательно или безсознательно — это все равно, — онъ впадаетъ въ манеру XV столѣтія, и если иногда пытается онъ представить Христа изящнымъ (какъ напримѣръ въ мюнхенской картинѣ: «Пустите ко мнѣ младенцевъ»), то впадаетъ въ отвлеченность и пустоту, какъ подражатель въ этомъ случаѣ Рубенсу.

Затѣмъ наступило время всеобщаго въ Европѣ усыпленія художественныхъ силъ. Умы обратились къ другимъ вопросамъ. Явилась терпимость, или равнодушіе, — и это ясно отразилось на искусствѣ. Живопись мало стала заниматься церковью, и если нужна была голова Христа, то ее копировали. Рафаэль Менгсъ составляетъ своими произведеніями заключительный итогъ этой эпохи. Его значеніе велико, но его о̀бразы, если онъ пишетъ ихъ не прямо съ натуры, лишены жизни.

Обращаясь къ искусству новѣйшему, мы къ удивленію своему замѣчаемъ, что въ религіозныхъ сюжетахъ художники стараются обходить фигуру Христа, пытаясь обстановкою вознаградить недостатокъ глубины въ лицахъ. Прослѣдите художниковъ новаго времени: всѣ они разсчитываютъ на общій смыслъ цѣлаго сюжета, который весь сполна долженъ производить впечатлѣніе. Они не заботятся о томъ, чтобы черты Христа представляли въ себѣ духовное средоточіе картины, какъ пунктъ, отъ котораго исходитъ свѣтъ; и такимъ образомъ, способность нарисовать или предста-

вить себѣ лицо Христа, хотя сколько-нибудь живо, до такой степени утратилась, что въ Берлинѣ составилось было общество, назначившее премію за лучшее произведеніе въ этомъ родѣ. И изъ всего ряда картинъ, собранныхъ по этому случаю и выставленныхъ публично, не нашлось ни одной, въ сравненіи съ которой самое посредственное подражаніе головѣ Христа Гвидо-Рени не могло бы назваться мастерскимъ произведеніемъ.

Но если до такой степени не посчастливилось изображенію Христа, то напротивъ болѣе и болѣе стали умножаться произведенія, имѣющія задачей наглядное воспроизведеніе событій Новаго Завѣта, и число этихъ работъ, начавшихся только въ нынѣшнемъ столѣтіи, въ послѣдніе годы сдѣлалось такъ значительно, что, можетъ быть, между теперешними историческими живописцами нѣтъ ни одного, который не пробовалъ бы свои силы въ этомъ родѣ.

Необыкновенная фантазія Рафаэля и Микель-Анджело уничтожила прежнее ограниченіе Священной Исторіи опредѣленными, какъ бы необходимыми и узаконенными главными ея моментами. Съ тѣхъ поръ раскрылась Библія, и каждый могъ искать въ ней того, что̀ ему больше нравилось, могъ свободно направлять по ней свою фантазію. Такимъ образомъ возникло необыкновенное разнообразіе въ пониманіи. Къ фигурамъ прибавилась ландшафтная обстановка; и какъ въ прежніе вѣка костюмы и домашнюю утварь въ изображеніи Евангельскихъ сюжетовъ заимствовали изъ быта нѣмецкаго или романскаго, такъ теперь матеріалы для ландшафта даютъ Палестина и Египетъ. За это дѣло принялись дюжинные жанристы, и къ разсказамъ изъ Новаго Завѣта стали появляться безчисленныя иллюстраціи. Малый ребенокъ имѣетъ теперь передъ глазами чуть ли не для каждой строчки изъ Евангельскаго разсказа не одну картинку, по цѣлую дюжину иллюстрацій; прибавьте къ этому старинныя картины въ публичныхъ галлереяхъ, а дома гравюры, и при этомъ спутывающемъ излишествѣ изображеній — вопросъ, возникшій въ послѣднее время, вопросъ простой, котораго однако прежде не дѣлалъ никто, и который теперь у всѣхъ на языкѣ: «Какъ относятся всѣ эти изображенія къ тому, что̀ было въ дѣйствительности»?

Реализмъ теперь преобладаетъ въ умахъ; онъ хочетъ въ совершенной точности знать дѣйствительную сторону прошедшаго. И въ XV вѣкѣ было реалистическое направленіе; но въ то время достаточно было перенести всю обстановку Новаго Завѣта на почву Германіи и Италіи, — и тогда все становилось ясно. Теперь это уже не годится. Всякій, кто хотя сколько-нибудь прислушивался и присматривался къ дѣлу, знаетъ, какова Палестина. Онъ читалъ книги и видѣлъ ландшафты и фотографіи, которыя рисуютъ передъ

нимъ каждый камень въ стѣнахъ Іерусалима точно такъ, какъ онъ лежитъ тамъ между другими каменьями, теперь вѣрятъ только вещамъ достовѣрнымъ. Мы требуемъ, чтобы религіозныя изображенія соотвѣтствовали нашимъ теперешнимъ познаніямъ. И что же выходитъ?

Человѣкъ, одаренный необыкновенною фантазіей, освоившійся съ Палестиною, знакомый съ учеными изслѣдованіями объ отношеніи отдѣльныхъ Евангелій ко времени Христа, вполнѣ обладающій практическимъ знаніемъ языка и тайною легкаго слога, понимая, что теперь не столько пластическое искусство, сколько хорошая проза даетъ средства проводить мысль легко и для болѣе обширнаго круга читателей, ищетъ исхода изъ этой необозримой массы изображеній, и, вмѣсто той раскрашенной Палестины, въ деревья, горы, города, дома и одежды которой теперь никто не вѣритъ, и за которую однакожь всякій держится, потому что надобно же имѣть о ней какія-нибудь представленія, — этотъ даровитый авторъ даетъ намъ сводъ простыхъ, кое-гдѣ мѣстнымъ колоритомъ раскрашенныхъ, поразительно новыхъ и привлекательныхъ по свѣжести воззрѣній; и такъ какъ онъ въ тоже время, обходя всѣ эти тысячу разъ обработанныя сцены, безъ которыхъ до сей поры нельзя было и мыслить о великой драмѣ, выбираетъ совершенно иначе рядъ простыхъ моментовъ, среди которыхъ проводитъ онъ исторію Христа; то кажется, будто онъ однимъ ударомъ устраняетъ ложь и выводитъ на свѣтъ правду. Съ нѣкотораго времени французскіе живописцы, при своемъ знакомствѣ съ Востокомъ, стали изображать евангельскія событія подъ новыми условіями; Ренанъ даетъ заключительное слово этому направленію; его книга есть живописное произведеніе въ словахъ. Уже и потому это произведеніе оказывается совершенно въ духѣ новѣйшаго искусства, что авторъ, давая ландшафтную и историческую обстановку, представляетъ Христа болѣе чрезъ противоположеніе Его другимъ личностямъ, изъ среды которыхъ онъ Его подымаетъ, нежели посредствомъ очертаній опредѣлительныхъ, величавыхъ и простыхъ. Публика, пришедшая въ восторгъ отъ такой живописи, съ радостью готовая промѣнять на эту правдоподобную простоту прежній пестрый, нестерпимый хаосъ, такъ живо, передъ самыми глазами видитъ всѣ эти вещи, о которыхъ разсказывается, что охотно поддается чарующему сочиненію.

Что̀ за причина этой тщетной попытки представить индивидуальный образъ Христа, я не считаю нужнымъ объяснять здѣсь, равно какъ и излагать дальнѣйшія мои мысли о книгѣ Ренана; но я полагаю, никто не будетъ отрицать важности исторіи искусства для изслѣдованія тѣхъ фактовъ, на которые я указалъ.

СРАВНЕНІЕ ОДНОГО РЕЛЬЕФА НА ПОРТАЛѢ ПАРМСКАГО БАПТИСТЕРІЯ СЪ МИНІАТЮРОЮ УГЛИЦКОЙ ПСАЛТЫРИ XV В.

Evangelischer Kalender. Jahrbuch für 1866. Herausgg. von D. Ferd. Piper. (Евангелическій Календарь на 1866 г., изд. Пиперомъ.) *Berlin. 1866.* Въ немъ статья Пипера: *Das menschliche leben, die weltalter und die dreifache erscheinung Christi. Sculpturen am baptisterium zu Parma.* (Человѣческая жизнь, вѣка всего міра и троякое явленіе Христа. Изваянія на баптистеріи въ Пармѣ).

Евангелическій Календарь, издаваемый въ теченіе семнадцати лѣтъ г. Пиперомъ, профессоромъ Богословія въ Берлинскомъ университетѣ, кромѣ своего практическаго назначенія, имѣетъ цѣлью распространеніе въ публикѣ свѣдѣній объ историческомъ развитіи христіанскихъ идей, помощію нагляднаго объясненія памятниковъ древняго христіанскаго искусства. Самая виньетка на заглавномъ листкѣ Календаря, изображающая Добраго Пастыря съ Агнцемъ на плечахъ — снимокъ съ древне-христіанской живописи Римскихъ катакомбъ — даетъ уже нѣкоторое понятіе объ общемъ характерѣ статей, помѣщаемыхъ Пиперомъ въ Евангелическомъ Календарѣ, почти всегда съ приложеніемъ снимковъ съ памятниковъ, о которыхъ идетъ рѣчь. Свѣдѣнія о христіанскомъ искусствѣ, распространяемыя профессоромъ Пиперомъ въ теченіе многихъ лѣтъ, кромѣ своего ученаго значенія вообще, имѣютъ и частный интересъ, свидѣтельствуя нѣкоторымъ образомъ объ умственныхъ интересахъ Нѣмецкой публики, съ такимъ постоянствомъ поддерживаемыхъ издателемъ въ книгѣ, предназначаемой для ежедневнаго употребленія. Мы надѣемся въ одномъ изъ слѣдующихъ Сборниковъ познакомить читателей съ болѣе интересными для Русскихъ статьями Пипера въ Календаряхъ за всѣ прошлые года; теперь же остановимся изъ двухъ его статей въ Календарѣ на текущій 1866, на той, которой заглавіе означено въ началѣ этой рецензіи. Другая статья, не менѣе важная для христіанской Археологіи, имѣетъ предметомъ изображенія рая

и обѣтованной земли на одномъ Марсельскомъ саркофагѣ. Что же касается до статьи о Пармскихъ рельефахъ, то, какъ читатели увидятъ, она имѣетъ прямое отношеніе къ преданьямъ Русской иконописи, и это отношеніе указано самимъ профессоромъ Пиперомъ, который, такимъ образомъ, одинъ изъ первыхъ между учеными въ Германіи пролагаетъ новый путь къ плодотворному изученію христіанскихъ преданій западныхъ сравнительно съ восточными, и именно съ Русскими. Доселѣ. съ точки зрѣнія только эстетической, Нѣмецкая критика односторонне и поверхностно относилась къ Русскому національному искусству, какъ это показано выше въ статьѣ объ *Отзывахъ иностранцевъ* объ этомъ предметѣ. Пиперъ первый изъ Нѣмецкихъ историковъ искусства съ должнымъ уваженьемъ взглянулъ на памятники Русской иконописи, и въ Евангелическомъ Календарѣ за текущій годъ предложилъ любопытный образецъ сравненія одной изъ Русскихъ миніатюръ XV в. съ рельефами романскаго стиля Пармскаго баптистерія (1196—1283 г.). Историки старой эстетической школы извлекли бы изъ этого сравненія только тотъ результатъ, что Пармскіе рельефы, хотя старше Русской миніатюры почти тремя столѣтіями, однако несравненно изящнѣе ея (что̀ впрочемъ вполнѣ справедливо). Издатель Евангелическаго Календаря, пренебрегая избитыми общими мѣстами объ отсталости Русскаго церковнаго искусства, обратился къ существенной его сторонѣ, къ первобытности преданія, для того чтобъ при его пособіи объяснить родственныя ему явленія на Западѣ.

Мы живемъ въ такую эпоху, когда къ искусству относятся по бо́льшей части съ точки зрѣнія утилитарной, когда ищутъ въ немъ практической пользы, и, не увлекаясь изящною внѣшностью, оцѣниваютъ его жизненное значеніе въ исторіи народа, опредѣляемое тою идеею, которую оно выражаетъ. При такомъ взглядѣ, внѣшняя форма, съ своею красотою или безобразіемъ, становится на задній планъ, и произведеніе оцѣнивается по его прямому отношенію ко всему кругу народныхъ понятій и убѣжденій; потому что бо́льшая или мéньшая степень изящества или безобразія — есть тоже историческое выраженіе вкуса народнаго. Судя по Пармскому рельефу XII — XIII в. и по Углицкой миніатюрѣ XV в., видно, что тѣже представленья, хотя и въ разныя эпохи, занимали и Итальянцевъ и нашихъ предковъ; но относительно внѣшней формы Пармезанцы XIII в. не могли уже удовлетвориться тѣми миніатюрами, которыми житель Углича въ XV в. усердно украшалъ свою рукопись Псалтыри.

Какъ бы ни казались наивны въ наше практическое время тѣ идеи, которыя нашли себѣ выраженіе въ этихъ памятникахъ искусства; но мы должны уважить эти идеи, какъ попытки человѣческй мысли въ самопо-

знаніи, послужившія одною изъ тѣхъ ступеней, изъ которыхъ слагается лѣстница Европейскаго просвѣщенія.

Но обратимся къ самымъ памятникамъ.

Баптистеріи или крестильницы, принадлежатъ къ древнѣйшимъ храмамъ христіанскаго міра. Иные изъ нихъ относятся къ первымъ вѣкамъ торжествующей Церкви, другіе строились значительно позднѣе, въ XI, XII, даже XIII столѣтіяхъ. Особенно богата ими Италія, въ которой почти всѣ знаменитые города имѣли или и доселѣ еще имѣютъ свои баптистеріи. Большею извѣстностью пользуются Флорентійскій и Пизанскій. Въ археологическомъ отношеніи, по своимъ скульптурнымъ украшеньямъ, не уступаетъ имъ баптистерій Пармскій, построеніе котораго, какъ сказано выше, относится къ 1196—1283 г., но вообще мало обращалъ на себя вниманіе туристовъ, издавна привыкшихъ навѣщать Парму только для пресловутыхъ фресокъ Корреджіо, передъ художественнымъ великолѣпіемъ которыхъ исчезали въ ихъ глазахъ скромные рельефы баптистерія. Потому-то профессоръ Пиперъ оказалъ услугу исторіи христіанскаго искусства, распространивъ свѣдѣнія объ этихъ рельефахъ между многочисленными читателями своего Календаря.

«Если въ средніе вѣка — такъ начинаетъ Пиперъ свою статью — Слово Божіе, написанное, менѣе, нежели теперь, проникало въ толпы прихожанъ, по рѣдкости рукописей и невразумительности ихъ языка; то самые храмы восполняли этотъ недостатокъ, предлагая болѣе, нежели теперь, передъ взоры всѣхъ и каждаго событія и идеи Откровенія въ произведеньяхъ искусства. Христіанская древность украшала преимущественно внутренность храма, стѣны и особенно олтарную нишу, и именно живописью; что же касается до цвѣтущей эпохи среднихъ временъ, когда стиль романскій и готическій достигли своего высшаго развитія, то искусство обратилось къ украшенію наружности храмовъ, и уже произведеньями ваятельными. Эти изваянья, такимъ образомъ, вошли въ обиходъ ежедневной жизни, всякій проходя мимо, былъ приглашаемъ взглянуть на нихъ и уносилъ съ собою воспринятое впечатлѣніе, а входящій въ храмъ уже получалъ предчувствіе о томъ, чего долженъ онъ ожидать въ его святилищѣ».

Рельефы украшаютъ порталы трехъ входныхъ вратъ [illegible] тистерія, южный порталъ, сѣверный и западный, и въ этомъ [illegible] мнѣнію Пипера, состоятъ между собою во внутренней [illegible] матическому смыслу, такъ и по историческому. Южный [illegible] кружіи надъ вратами представляетъ изображеніе [illegible] ской жизни и суеты міра сего, посредствомъ одной [illegible] Св. Писанія, и въ дополненіе къ этому, ниже на [illegible]

сподня, пріявшаго на себя грѣхи міра. Второй порталь, сѣверный, на одной сторонѣ отъ вратъ, въ отвѣсномъ направленіи, представляетъ Моисея и двѣнадцать сыновъ Іаковлевыхъ, а на другой — древо родства Дѣвы Маріи, исходящее отъ корени Іессеева: вверху надъ вратами, въ полукружіи — Поклоненіе Волхвовъ, а на архитравѣ Крещеніе Іисуса Христа, пиръ у Ирода и усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи. Поклоненіе Волхвовъ и Крещеніе выражаютъ одну и туже идею *Богоявленія* (θεοφάνεια), и, по Латинскому обряду, празднуются въ одинъ и тотъ же день, 6-го Января. Наконецъ, на третьемъ порталѣ, западномъ, въ отвѣсномъ же направленіи, налѣво отъ вратъ изображены шесть подвиговъ милосердія; а именно: милосердный принимаетъ въ свой домъ странника; посѣщаетъ больнаго; питаетъ голоднаго; поитъ жаждущаго; посѣщаетъ въ темницѣ узника, и наконецъ одѣваетъ нагаго. Направо отъ вратъ, тоже въ отвѣсномъ направленіи, шесть вѣковъ, наглядно изображенные въ притчѣ о дѣлателяхъ въ виноградникѣ, приходящихъ на дѣло въ разные часы, и награждаемыхъ равною платою (Матѳ. гл. 20). На архитравѣ надъ вратами — вескресеніе мертвыхъ, и наконецъ надъ архитравомъ въ полукружіи — Господь на престолѣ въ видѣ всемірнаго судіи.

Рельефъ, сходный по своему содержанію съ миніатюрою Углицкой Псалтыри 1485 г. (въ Публ. Библ. въ С.-Петерб. Отд. 1, № 5), находится въ полукружіи южнаго портала. Онъ изображаетъ *скоротечность человѣческой жизни и суету міра сего*, въ слѣдующемъ видѣ: Посреди стоитъ дерево съ плодами; корень дерева подгрызаютъ двѣ мыши; тутъ же извивается крылатый змій, извергая изъ пасти своей пламя. На вѣтвяхъ дерева сидитъ безбородый юноша, протягивая лѣвую руку къ улью съ медомъ. По обѣимъ сторонамъ въ кругахъ изображены по два раза День и Ночь въ видѣ Аполлона и Діаны. Эти изображенія, какъ объяснится ниже, служатъ дополненіемъ къ двумъ мышамъ, подгрызающимъ дерево.

Тотъ же самый сюжетъ находитъ профессоръ Пиперъ на миніатюрѣ Углицкой Псалтыри, гдѣ онъ раздѣленъ на два момента. Сначала но полю бѣжитъ человѣкъ, спасаясь отъ единорога; потомъ, пригорюнившись, стоитъ на вѣтвяхъ дерева, корень котораго подгрызаютъ двѣ мыши, бѣлая и черная. Внизу въ пропасти змій зіяетъ своею пастію. Подпись дереву: *Древо есть житіе человѣче*. Подпись около человѣка, стоящаго на деревѣ: *се есть подобіе прелестій міра сего прельщающихъ*. Подписи мышамъ: одной — *День*, другой — *Нощь*. Миніатюра эта соотвѣтствуетъ 4-му ст. 143-го Пс. *Человѣкъ суетѣ уподобися: дніе его яко сѣнь преходятъ*.

Нѣтъ сомнѣнія, что какъ эта миніатюра, такъ и всѣ прочія въ Углицкой Псалтыри, по преданію идутъ отъ ранняго византійскаго подлинника.

Нѣкоторыя изъ нихъ сличены уже мною съ греческими миніатюрами Лобковской Псалтыри. Византійскій оригиналъ русскаго рисунка *Древа житія человѣческаго* Пиперъ указываетъ въ одной греческой Псалтыри 1066 г., изъ Студійскаго монастыря, нынѣ въ Британскомъ Музеѣ. Эта миніатюра въ греческой рукописи тоже при 4-мъ стихѣ 143-го Пс., и такъ же изображаетъ притчу въ двухъ моментахъ: сначала человѣкъ спасается отъ единорога и потомъ находится на деревѣ, подгрызаемомъ двумя мышами.

Главное отличіе Пармскаго рельефа отъ миніатюръ, русской и греческой, состоитъ въ томъ, что въ миніатюрахъ *День* и *Ночь* обозначаются бѣлымъ и чернымъ цвѣтомъ мышей, а скульптура, не имѣя въ своемъ распоряженіи красокъ, должна была прибѣгнуть къ пластическимъ средствамъ, которыми и дополнила мысль этой притчи, помѣстивши со стороны одной мыши олицетвореніе дня въ фигурѣ Аполлона, а со стороны другой мыши олицетвореніе ночи въ фигурѣ Діаны,

Эта притча во всей подробности и съ ея символическимъ толкованіемъ очень рано распространилась и на Востокѣ, и на Западѣ, въ *Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ*, которая принадлежала къ самымъ популярнымъ книгамъ въ средніе вѣка, и была переводима на разные языки. *Притча объ единорогѣ, пропасти, деревѣ и двухъ мышахъ* (въ гл. 12) относится къ тѣмъ, которыми пустынникъ Варлаамъ украшалъ свои назидательныя бесѣды съ Индійскимъ Царевичемъ Іоасафомъ.

Людей, непрестанно пребывающихъ въ тѣлесныхъ сластяхъ — говорилъ Варлаамъ — а души свои оставляющихъ томиться голодомъ, я полагаю подобными человѣку, который бѣжалъ, спасаясь отъ страшнаго единорога, и вдругъ съ разбѣгу упалъ въ глубокую пропасть. Но, падая, ухватился онъ за дерево, вѣтвями спускающееся въ пропасть, и на вѣтвяхъ утвердилъ свои ноги. Взглянувъ внизъ, увидѣлъ онъ — двѣ мыши, одна бѣлая, другая черная, непрестанно подгрызаютъ корень того дерева; посмотрѣвъ на дно пропасти, увидѣлъ страшнаго змія, дышащаго огнемъ и готоваго пожрать его. Взглянувъ на вѣтви, на которыхъ онъ утвердилъ свои ноги, увидѣлъ отъ стѣны четыре головы Аспидовы, а отъ вѣтвей тѣхъ капало немного меду: и, забывъ всѣ грозящія ему опасности, онъ устремился *ко сладости малаго меда онаго*. Эту притчу Варлаамъ объясняетъ своему ученику такъ: *Единорогъ* — смерть, гонящаяся за человѣкомъ; *Пропасть* — міръ сей, исполненный всяческихъ золъ и смертоносныхъ сѣтей; *Дерево*, за которое ухватившись мы держимся — временная жизнь каждаго человѣка; *Мыши, бѣлая и черная* — день и ночь. *Четыре Аспида* — четыре стихіи, изъ которыхъ составленъ человѣкъ. *Огнеобразный и Неистовый*

Змій — утроба адская, *Медвяныя* же *капли* — сладость міра сего, прельщаясь которою человѣкъ оставляетъ заботу о своемъ спасеніи.

При полномъ согласіи рельефа и миніатюръ съ этимъ текстомъ Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ вообще, мы должны указать только на два уклоненія въ частностяхъ: вопервыхъ, и въ рельефѣ и въ миніатюрахъ опущены четыре головы Аспидовы, и, вовторыхъ, капли меду искусный ваятель, соображаясь съ средствами скульптуры, замѣнилъ болѣе осязательнымъ изображеньемъ улья.

Чтобъ оцѣнить по достоинству статью профессора Пипера [1]) и судить о важности принятаго имъ метода въ сравнительномъ объясненіи памятниковъ искусства западнаго съ восточнымъ, надобно знать, какое сбивчивое и ошибочное толкованіе Пармскаго рельефа было доселѣ въ ходу между учеными Германіи и распространялось даже въ учебникахъ исторіи искусства. Такъ напримѣръ, въ исторіи Ваянія Вильгельма Любке, изданной въ 1863 г., вообще въ книгѣ очень дѣльной, читается слѣдующее жалкое объясненіе этого рельефа: «Полукружіе содержитъ въ себѣ изображеніе дерева съ плодами, на которомъ спасся человѣкъ; потому что внизу крылатый змій пышетъ пламенемъ, а два звѣря (не волки ли? спрашиваетъ Любке) подгрызаютъ корень дерева.... Если не ошибаюсь, здѣсь видно вліяніе Скандинавской миѳологіи, съ намеками на Всемірное дерево Иггдразиль и на змія Нидгёггра, какъ и вообще схоластическій составъ такихъ символическихъ изображеній принадлежитъ болѣе Сѣверу, нежели Югу». Стр. 325.

---

1) Впрочемъ справедливость требуетъ замѣтить, что и до Пипера, какъ самъ онъ свидѣтельствуетъ на 41 стр. своей статьи, нѣкоторые указывали источникъ этого рельефа въ Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ.

МОСКОВСКІЯ МОЛЕЛЬНИ.

Пока искусство составляло существенную принадлежность ежедневной жизни, до тѣхъ поръ были не нужны и не возможны ни галлереи, ни музеи, ни другія художественныя коллекціи. Въ ранніе средніе вѣка храмъ былъ исключительнымъ вмѣстилищемъ произведеній искусства: это были еще не *художественные памятники,* потому что не для художественнаго удовольствія тамъ они помѣщались, и назначались не для изученія прошедшаго, а для руководства въ настоящемъ. Это были иконы для молитвы и назидательнаго созерцанія. Искусство не было тогда исключительнымъ достояніемъ немногихъ людей, богатыхъ или привилегированныхъ, а принадлежало всѣмъ безъ раздѣлу, какъ и самый храмъ, равно принадлежавшій всякому, кто съ вѣрою шолъ въ него молиться. Самый блистательный образецъ этого безраздѣльнаго отношенія толпы къ произведеніямъ искусства представляютъ катакомбы, эти подземные города гонимыхъ христіанъ, образовавшіеся при могилахъ мучениковъ, украшенные живописью и скульптурою. Когда въ слѣдствіе освобожденія городовъ отъ феодальнаго ига образовалось въ нихъ трудолюбивое и бодрое среднее сословіе, подъ сѣнію своего роднаго собора, средоточія торговли, промышленности и всякой другой городской дѣятельности; тогда и церковное искусство выступило наружу изъ своего святилища, и въ безчисленномъ множествѣ рельефовъ и статуй окружило стѣны, башни и порталы городскаго собора, какъ бы для того, чтобы непрестаннымъ дѣйствіемъ своего идеальнаго міра господствовать надъ умами толпы, внося въ мелкіе интересы обиходной жизни освѣжающую и просвѣщающую силу неземныхъ идей. Тогда же исходя отъ религіи, искусство стало распространять свое чарующее вліяніе и на зданія свѣтскія, но въ той мѣрѣ, поскольку все свѣтское и житейское состояло въ прямой зависимости отъ религіи, и въ томъ объемѣ, какой былъ предоставленъ искусству, какъ области нераздѣльнаго пользованія всего городскаго

населенія. Въ сосѣдствѣ съ готическимъ соборомъ возникла такая же готическая ратуша, съ такими же востроконечными башнями, украшенная тоже статуями и рельефами, изображавшими тоже священныя событія и назидательныя притчи [1]). Тутъ же воздвигался великолѣпный фонтанъ, тоже улѣпленный рельефами, и тоже назидательнаго содержанія [2]). Личность поглощалась тогда интересами массы, и когда богатый человѣкъ замышлялъ художественное произведенье, онъ не могъ бы вполнѣ насладиться имъ, если бы не подѣлился его впечатлѣньями съ своими сосѣдями и съ цѣлымъ городомъ, какъ тотъ Нюрнбергскій гражданинъ, который, заказавши скульптору Адаму Крафту изваять въ рельефахъ семь остановокъ Христа, шествующаго съ крестомъ на Голгоѳу, украсилъ этими рельефами Нюрнбергскія улицы отъ своего дому до кладбища.

Отдающіе безусловное предпочтеніе стилю Возрожденія передъ искусствомъ средневѣковымъ исходятъ отъ односторонняго взгляда освобожденія художественной фантазіи отъ узъ религіи, въ чемъ они видятъ несомнѣнный прогрессъ мысли. Но если взглянуть на эту щегольскую эпоху съ точки зрѣнія порабощенія массъ не многимъ честолюбивымъ личностямъ, которыя отняли у народа художественное наслажденіе, замѣнивъ его ослабляющею нравы пышностію; если припомнить, что именно съ этого времени общественный храмъ въ художественномъ отношеніи уступилъ свое мѣсто дворцамъ Эстовъ, Сфорцъ, Медичисовъ и другихъ народныхъ тирановъ: то едва ли кто изъ истинно либеральныхъ умовъ будетъ сочувствовать тѣмъ новѣйшимъ гонителямъ религіознаго искусства, которые забываютъ, что искусство именно тогда и отнято было у народныхъ массъ не многими преобладающими надъ ними личностями, когда оно утратило свою религіозную силу. Пока искусство было религіознымъ, оно принадлежало всѣмъ. Когда оно стало служить вліятельнымъ личностямъ, оно вмѣсто иконъ раболѣпно писало портреты своихъ милостивцевъ и ихъ любовницъ, и забавляло ихъ миѳологіею и другими чувственными соблазнами. Искусство такимъ образомъ переселилось въ пышныя залы, кабинеты и опочивальни мецената, служа обстановкою тѣхъ льстивыхъ одъ, которыя ему напѣвалъ въ уши его придворный поэтъ.

Изъ этихъ-то пышныхъ палатъ, разукрашенныхъ произведеньями искусства Возрожденія и послѣдующихъ стилей, образовались потомъ общественныя галлереи, или потому что богачи нашли пріятнымъ для своего самолюбія сдѣлать публику свидѣтелями ихъ роскоши, или потому, что опу-

1) Даже въ Венеціанскомъ дворцѣ Дожей капители колоннъ украшены сюжетами изъ Св. Писанія.

2) Напр. въ Перуджіи фонтанъ съ рельефами Николо Пизано.

стѣлые ихъ дворцы современемъ переходили, вмѣстѣ съ картинами и статуями, въ общественное достояніе. Собираніе памятниковъ съ цѣлію ученою и образовательною относится уже къ позднѣйшему времени, а открытіе всѣхъ частныхъ коллекцій для публики принадлежитъ къ общимъ стремленіямъ современности.

Художественныя коллекціи каждой страны имѣютъ свой мѣстный характеръ. Аристократическая Англія еще ревниво оберегаетъ портреты своихъ предковъ въ недоступныхъ замкахъ, въ художественныя святилища которыхъ могутъ входить только знакомые хозяину. Ученая Германія устроиваетъ музеи въ строгой исторической системѣ, восполняя пробѣлы оригиналовъ копіями, какъ напримѣръ въ образцовомъ по этому музеѣ Берлинскомъ. Въ мѣщанскомъ населеніи Бельгіи и до сихъ поръ можно найдти рядомъ съ лавочкою купца или мастерскою промышленника, уютныя двѣ — три комнатки, которыя онъ увѣшалъ картинами великой школы Ванъ-Эйковъ и загромоздилъ разными художественными вещицами [1]). Въ торговыхъ городахъ на распутьяхъ, гдѣ сталкиваются толпы богатыхъ путешественниковъ, составляются значительныя коллекціи для продажи и издаются къ нимъ великолѣпные указатели съ фотографическими снимками самыхъ вещей [2]).

Чтобы не распространиться слишкомъ, я не стану говорить о коллекціяхъ Италіи; потому что эта художественная страна на каждомъ шагу представляетъ для изученія и наслажденія свои прекрасные памятники, превративши въ музеи цѣлыя площади, наполнивши картинами залы присутственныхъ мѣстъ, переведши свои древніе монастыри съ фресками въ фабрики и казармы, или оставивши ихъ въ запустѣніи въ видѣ сараевъ, ожидающихъ себѣ болѣе приличнаго назначенья.

И такъ, обращаюсь къ Россіи. Коллекціи въ родѣ Петербургскаго Эрмитажа составляютъ исключеніе, которое оказало и доселѣ оказываетъ самое незначительное вліяніе на воспитаніе эстетическаго вкуса въ такой обширной странѣ, какъ наше отечество. Для громаднаго большинства населенія искусство имѣетъ еще то первобытное значеніе, какое дается ему, какъ спутнику религіи. Однако, какъ въ средніе вѣка изъ святилища храма искусство распространяло свое оживляющее и вдохновляющее дѣйствіе и на вседневную жизнь; такъ и у насъ не однѣ церкви — вмѣстилища иконъ. Съ давнихъ временъ ведется на Руси благочестивый обычай имѣть въ своихъ жилищахъ молельни, бѣдные начатки которыхъ представляетъ уже перед-

1) Съ особеннымъ удовольствіемъ припоминаю при этомъ случаѣ одного золотыхъ дѣлъ мастера въ Гентѣ, г. Онгену, домашнюю коллекцію котораго мнѣ случилось видѣть въ 1864 г.

2) Такъ напр. антикварій и продавецъ драгоцѣнныхъ вещей въ Франкфуртѣ на Майнѣ, г. Лёвенштейнъ издалъ такой каталогъ съ фотографическими снимками.

нимъ каждый камень въ стѣнахъ Іерусалима точно такъ, какъ онъ лежитъ тамъ между другими каменьями, теперь вѣрятъ только вещамъ достовѣрнымъ. Мы требуемъ, чтобы религіозныя изображенія соотвѣтствовали нашимъ теперешнимъ познаніямъ. И что же выходитъ?

Человѣкъ, одаренный необыкновенною фантазіей, освоившійся съ Палестиною, знакомый съ учеными изслѣдованіями объ отношеніи отдѣльныхъ Евангелій ко времени Христа, вполнѣ обладающій практическимъ знаніемъ языка и тайною легкаго слога, понимая, что теперь не столько пластическое искусство, сколько хорошая проза даетъ средства проводить мысль легко и для болѣе обширнаго круга читателей, ищетъ исхода изъ этой необозримой массы изображеній, и, вмѣсто той раскрашенной Палестины, въ деревья, горы, города, дома и одежды которой теперь никто не вѣритъ, и за которую однакожь всякій держится, потому что надобно же имѣть о ней какія-нибудь представленія, — этотъ даровитый авторъ даетъ намъ сводъ простыхъ, кое-гдѣ мѣстнымъ колоритомъ раскрашенныхъ, поразительно новыхъ и привлекательныхъ по свѣжести воззрѣній; и такъ какъ онъ въ тоже время, обходя всѣ эти тысячу разъ обработанныя сцены, безъ которыхъ до сей поры нельзя было и мыслить о великой драмѣ, выбираетъ совершенно иначе рядъ простыхъ моментовъ, среди которыхъ проводитъ онъ исторію Христа; то кажется, будто онъ однимъ ударомъ устраняетъ ложь и выводитъ на свѣтъ правду. Съ нѣкотораго времени французскіе живописцы, при своемъ знакомствѣ съ Востокомъ, стали изображать евангельскія событія подъ новыми условіями; Ренанъ даетъ заключительное слово этому направленію; его книга есть живописное произведеніе въ словахъ. Уже и потому это произведеніе оказывается совершенно въ духѣ новѣйшаго искусства, что авторъ, давая ландшафтную и историческую обстановку, представляетъ Христа болѣе чрезъ противоположеніе Его другимъ личностямъ, изъ среды которыхъ онъ Его подымаетъ, нежели посредствомъ очертаній опредѣлительныхъ, величавыхъ и простыхъ. Публика, пришедшая въ восторгъ отъ такой живописи, съ радостью готовая промѣнять на эту правдоподобную простоту прежній пестрый, нестерпимый хаосъ, такъ живо, передъ самыми глазами видитъ всѣ эти вещи, о которыхъ разсказывается, что охотно поддается чарующему сочиненію.

Что̀ за причина этой тщетной попытки представить индивидуальный образъ Христа, я не считаю нужнымъ объяснять здѣсь, равно какъ и излагать дальнѣйшія мои мысли о книгѣ Ренана; но я полагаю, никто не будетъ отрицать важности исторіи искусства для изслѣдованія тѣхъ фактовъ, на которые я указалъ.

СРАВНЕНІЕ ОДНОГО РЕЛЬЕФА НА ПОРТАЛѢ ПАРМСКАГО БАПТИСТЕРІЯ СЪ МИНІАТЮРОЮ УГЛИЦКОЙ ПСАЛТЫРИ XV В.

Evangelischer Kalender. Jahrbuch für 1866. Herausgg. von D. Ferd. Piper. (Евангелическій Календарь на 1866 г., изд. Пиперомъ.) *Berlin. 1866.* Въ немъ статья Пипера: *Das menschliche leben, die weltalter und die dreifache erscheinung Christi. Sculpturen am baptisterium zu Parma.* (Человѣческая жизнь, вѣка всего міра и троякое явленіе Христа. Изваянія на баптистеріи въ Пармѣ).

Евангелическій Календарь, издаваемый въ теченіе семнадцати лѣтъ г. Пиперомъ, профессоромъ Богословія въ Берлинскомъ университетѣ, кромѣ своего практическаго назначенія, имѣетъ цѣлью распространеніе въ публикѣ свѣдѣній объ историческомъ развитіи христіанскихъ идей, помощію нагляднаго объясненія памятниковъ древняго христіанскаго искусства. Самая виньетка на заглавномъ листкѣ Календаря, изображающая Добраго Пастыря съ Агнцемъ на плечахъ — снимокъ съ древне-христіанской живописи Римскихъ катакомбъ — даетъ уже нѣкоторое понятіе объ общемъ характерѣ статей, помѣщаемыхъ Пиперомъ въ Евангелическомъ Календарѣ, почти всегда съ приложеніемъ снимковъ съ памятниковъ, о которыхъ идетъ рѣчь. Свѣдѣнія о христіанскомъ искусствѣ, распространяемыя профессоромъ Пиперомъ въ теченіе многихъ лѣтъ, кромѣ своего ученаго значенія вообще, имѣютъ и частный интересъ, свидѣтельствуя нѣкоторымъ образомъ объ умственныхъ интересахъ Нѣмецкой публики, съ такимъ постоянствомъ поддерживаемыхъ издателемъ въ книгѣ, предназначаемой для ежедневнаго употребленія. Мы надѣемся въ одномъ изъ слѣдующихъ Сборниковъ познакомить читателей съ болѣе интересными для Русскихъ статьями Пипера въ Календаряхъ за всѣ прошлые года; теперь же остановимся изъ двухъ его статей въ Календарѣ на текущій 1866, на той, которой заглавіе означено въ началѣ этой рецензіи. Другая статья, не менѣе важная для христіанской Археологіи, имѣетъ предметомъ изображенія рая

и обѣтованной земли на одномъ Марсельскомъ саркофагѣ. Что же касается до статьи о Пармскихъ рельефахъ, то, какъ читатели увидятъ, она имѣетъ прямое отношеніе къ преданьямъ Русской иконописи, и это отношеніе указано самимъ профессоромъ Пиперомъ, который, такимъ образомъ, одинъ изъ первыхъ между учеными въ Германіи пролагаетъ новый путь къ плодотворному изученію христіанскихъ преданій западныхъ сравнительно съ восточными, и именно съ Русскими. Доселѣ. съ точки зрѣнія только эстетической, Нѣмецкая критика односторонне и поверхностно относилась къ Русскому національному искусству, какъ это показано выше въ статьѣ объ *Отзывахъ иностранцевъ* объ этомъ предметѣ. Пиперъ первый изъ Нѣмецкихъ историковъ искусства съ должнымъ уваженьемъ взглянулъ на памятники Русской иконописи, и въ Евангелическомъ Календарѣ за текущій годъ предложилъ любопытный образецъ сравненія одной изъ Русскихъ миніатюръ XV в. съ рельефами романскаго стиля П а р м с к а г о б а п т и с т е р і я (1196—1283 г.). Историки старой эстетической школы извлекли бы изъ этого сравненія только тотъ результатъ, что Пармскіе рельефы, хотя старше Русской миніатюры почти тремя столѣтіями, однако несравненно изящнѣе ея (что̀ впрочемъ вполнѣ справедливо). Издатель Евангелическаго Календаря, пренебрегая избитыми общими мѣстами объ отсталости Русскаго церковнаго искусства, обратился къ существенной его сторонѣ, къ первобытности преданія, для того чтобъ при его пособіи объяснить родственныя ему явленія на Западѣ.

Мы живемъ въ такую эпоху, когда къ искусству относятся по бо̀льшей части съ точки зрѣнія утилитарной, когда ищутъ въ немъ практической пользы, и, не увлекаясь изящною внѣшностью, оцѣниваютъ его жизненное значеніе въ исторіи народа, опредѣляемое тою идеею, которую оно выражаетъ. При такомъ взглядѣ, внѣшняя форма, съ своею красотою или безобразіемъ, становится на задній планъ, и произведеніе оцѣнивается по его прямому отношенію ко всему кругу народныхъ понятій и убѣжденій; потому что бо̀льшая или мѐньшая степень изящества или безобразія — есть тоже историческое выраженіе вкуса народнаго. Судя по Пармскому рельефу XII — XIII в. и по Углицкой миніатюрѣ XV в., видно, что тѣже представленья, хотя и въ разныя эпохи, занимали и Итальянцевъ и нашихъ предковъ; но относительно внѣшней формы Пармезанцы XIII в. не могли уже удовлетвориться тѣми миніатюрами, которыми житель Углича въ XV в. усердно украшалъ свою рукопись Псалтыри.

Какъ бы ни казались наивны въ наше практическое время тѣ идеи, которыя нашли себѣ выраженіе въ этихъ памятникахъ искусства; но мы должны уважить эти идеи, какъ попытки человѣческй мысли въ самопо-

знаніи, послужившія одною изъ тѣхъ ступеней, изъ которыхъ слагается лѣстница Европейскаго просвѣщенія.

Но обратимся къ самымъ памятникамъ.

Баптистеріи ити крестильницы, принадлежатъ къ древнѣйшимъ храмамъ христіанскаго міра. Иные изъ нихъ относятся къ первымъ вѣкамъ торжествующей Церкви, другіе строились значительно позднѣе, въ XI, XII, даже XIII столѣтіяхъ. Особенно богата ими Италія, въ которой почти всѣ знаменитые города имѣли или и доселѣ еще имѣютъ свои баптистеріи. Большею извѣстностью пользуются Флорентійскій и Пизанскій. Въ археологическомъ отношеніи, по своимъ скульптурнымъ украшеньямъ, не уступаетъ имъ баптистерій Пармскій, построеніе котораго, какъ сказано выше, относится къ 1196 — 1283 г., но вообще мало обращалъ на себя вниманіе туристовъ, издавна привыкшихъ навѣщать Парму только для пресловутыхъ фресокъ Корреджіо, передъ художественнымъ великолѣпіемъ которыхъ исчезали въ ихъ глазахъ скромные рельефы баптистерія. Потому-то профессоръ Пиперъ оказалъ услугу исторіи христіанскаго искусства, распространивъ свѣдѣнія объ этихъ рельефахъ между многочисленными читателями своего Календаря.

«Если въ средніе вѣка — такъ начинаетъ Пиперъ свою статью — Слово Божіе, написанное, менѣе, нежели теперь, проникало въ толпы прихожанъ, по рѣдкости рукописей и невразумительности ихъ языка; то самые храмы восполняли этотъ недостатокъ, предлагая болѣе, нежели теперь, передъ взоры всѣхъ и каждаго событія и идеи Откровенія въ произведеньяхъ искусства. Христіанская древность украшала преимущественно внутренность храма, стѣны и особенно олтарную нишу, и именно живописью; что же касается до цвѣтущей эпохи среднихъ временъ, когда стиль романскій и готическій достигли своего высшаго развитія, то искусство обратилось къ украшенію наружности храмовъ, и уже произведеньями ваятельными. Эти изваянья, такимъ образомъ, вошли въ обиходъ ежедневной жизни, всякій проходя мимо, былъ приглашаемъ взглянуть на нихъ и уносилъ съ собою воспринятое впечатлѣніе, а входящій въ храмъ уже получалъ предчувствіе о томъ, чего долженъ онъ ожидать въ его святилищѣ».

Рельефы украшаютъ порталы трехъ входныхъ вратъ Пармскаго баптистерія, южный порталъ, сѣверный и западный, и въ этомъ порядкѣ, по мнѣнію Пипера, состоятъ между собою во внутренней связи, какъ по догматическому смыслу, такъ и по историческому. Южный порталъ въ полукружіи надъ вратами представляетъ изображеніе скоротечности человѣческой жизни и суеты міра сего, посредствомъ одной притчи, взятой не изъ Св. Писанія, и въ дополненіе къ этому, ниже на архитравѣ — Агнца Го-

сподня, пріявшаго на себя грѣхи міра. Второй порталъ, сѣверный, на одной сторонѣ отъ вратъ, въ отвѣсномъ направленіи, представляетъ Моисея и двѣнадцать сыновъ Іаковлевыхъ, а на другой — древо родства Дѣвы Маріи, исходящее отъ корени Іессеева: вверху надъ вратами, въ полукружіи — Поклоненіе Волхвовъ, а на архитравѣ Крещеніе Іисуса Христа, пиръ у Ирода и усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи. Поклоненіе Волхвовъ и Крещеніе выражаютъ одну и туже идею *Богоявленія* (θεοφάνεια), и, по Латинскому обряду, празднуются въ одинъ и тотъ же день, 6-го Января. Наконецъ, на третьемъ порталѣ, западномъ, въ отвѣсномъ же направленіи, налѣво отъ вратъ изображены шесть подвиговъ милосердія; а именно: милосердный принимаетъ въ свой домъ странника; посѣщаетъ больнаго; питаетъ голоднаго; поитъ жаждущаго; посѣщаетъ въ темницѣ узника, и наконецъ одѣваетъ нагаго. Направо отъ вратъ, тоже въ отвѣсномъ направленіи, шесть вѣковъ, наглядно изображенные въ притчѣ о дѣлателяхъ въ виноградникѣ, приходящихъ на дѣло въ разные часы, и награждаемыхъ равною платою (Матѳ. гл. 20). На архитравѣ надъ вратами — воскресеніе мертвыхъ, и наконецъ надъ архитравомъ въ полукружіи — Господь на престолѣ въ видѣ всемірнаго судіи.

Рельефъ, сходный по своему содержанію съ миніатюрою Углицкой Псалтыри 1485 г. (въ Публ. Библ. въ С.-Петерб. Отд. 1, № 5), находится въ полукружіи южнаго портала. Онъ изображаетъ *скоротечность человѣческой жизни и суету міра сего*, въ слѣдующемъ видѣ: Посреди стоитъ дерево съ плодами; корень дерева подгрызаютъ двѣ мыши; тутъ же извивается крылатый змій, извергая изъ пасти своей пламя. На вѣтвяхъ дерева сидитъ безбородый юноша, протягивая лѣвую руку къ улью съ медомъ. По обѣимъ сторонамъ въ кругахъ изображены по два раза День и Ночь въ видѣ Аполлона и Діаны. Эти изображенія, какъ объяснится ниже, служатъ дополненіемъ къ двумъ мышамъ, подгрызающимъ дерево.

Тотъ же самый сюжетъ находитъ профессоръ Пиперъ на миніатюрѣ Углицкой Псалтыри, гдѣ онъ раздѣленъ на два момента. Сначала по полю бѣжитъ человѣкъ, спасаясь отъ единорога; потомъ, пригорюнившись, стоитъ на вѣтвяхъ дерева, корень котораго подгрызаютъ двѣ мыши, бѣлая и черная. Внизу въ пропасти змій зіяетъ своею пастію. Подпись дереву: *Древо есть житіе человѣче.* Подпись около человѣка, стоящаго на деревѣ: *се есть подобіе прелестій міра сего прельщающихъ.* Подписи мышамъ: одной — *День*, другой — *Нощь*. Миніатюра эта соотвѣтствуетъ 4-му ст. 143-го Пс. *Человѣкъ суетѣ уподобися: дніе его яко сѣнь преходятъ.*

Нѣтъ сомнѣнія, что какъ эта миніатюра, такъ и всѣ прочія въ Углицкой Псалтыри, по преданію идутъ отъ ранняго византійскаго подлинника.

Нѣкоторыя изъ нихъ сличены уже мною съ греческими миніатюрами Лобковской Псалтыри. Византійскій оригиналъ русскаго рисунка *Древа житія человѣческаго* Пиперъ указываетъ въ одной греческой Псалтыри 1066 г., изъ Студійскаго монастыря, нынѣ въ Британскомъ Музеѣ. Эта миніатюра въ греческой рукописи тоже при 4-мъ стихѣ 143-го Пс., и такъ же изображаетъ притчу въ двухъ моментахъ: сначала человѣкъ спасается отъ единорога и потомъ находится на деревѣ, подгрызаемомъ двумя мышами.

Главное отличіе Пармскаго рельефа отъ миніатюръ, русской и греческой, состоитъ въ томъ, что въ миніатюрахъ *День* и *Ночь* обозначаются бѣлымъ и чернымъ цвѣтомъ мышей, а скульптура, не имѣя въ своемъ распоряженіи красокъ, должна была прибѣгнуть къ пластическимъ средствамъ, которыми и дополнила мысль этой притчи, помѣстивши со стороны одной мыши олицетвореніе дня въ фигурѣ Аполлона, а со стороны другой мыши олицетвореніе ночи въ фигурѣ Діаны,

Эта притча во всей подробности и съ ея символическимъ толкованіемъ очень рано распространилась и на Востокѣ, и на Западѣ, въ *Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ*, которая принадлежала къ самымъ популярнымъ книгамъ въ средніе вѣка, и была переводима на разные языки. *Притча объ единорогѣ, пропасти, деревѣ и двухъ мышахъ* (въ гл. 12) относится къ тѣмъ, которыми пустынникъ Варлаамъ украшалъ свои назидательныя бесѣды съ Индійскимъ Царевичемъ Іоасафомъ.

Людей, непрестанно пребывающихъ въ тѣлесныхъ сластяхъ — говорилъ Варлаамъ — а души свои оставляющихъ томиться голодомъ, я полагаю подобными человѣку, который бѣжалъ, спасаясь отъ страшнаго единорога, и вдругъ съ разбѣгу упалъ въ глубокую пропасть. Но, падая, ухватился онъ за дерево, вѣтвями спускающееся въ пропасть, и на вѣтвяхъ утвердилъ свои ноги. Взглянувъ внизъ, увидѣлъ онъ — двѣ мыши, одна бѣлая, другая черная, непрестанно подгрызаютъ корень того дерева; посмотрѣвъ на дно пропасти, увидѣлъ страшнаго змія, дышащаго огнемъ и готоваго пожрать его. Взглянувъ на вѣтви, на которыхъ онъ утвердилъ свои ноги, увидѣлъ отъ стѣны четыре головы Аспидовы, а отъ вѣтвей тѣхъ канало немного меду: и, забывъ всѣ грозящія ему опасности, онъ устремился *ко сладости малаго меда онаго*. Эту притчу Варлаамъ объясняетъ своему ученику такъ: *Единорогъ* — смерть, гонящаяся за человѣкомъ; *Пропасть* — міръ сей, исполненный всяческихъ золъ и смертоносныхъ сѣтей; *Дерево*, за которое ухватившись мы держимся — временная жизнь каждаго человѣка; *Мыши, бѣлая и черная* — день и ночь. *Четыре Аспида* — четыре стихіи, изъ которыхъ составленъ человѣкъ. *Огнеобразный и Неистовый*

Змій — утроба адская, *Медвяныя* же *капли* — сладость міра сего, прельщаясь которою человѣкъ оставляетъ заботу о своемъ спасеніи.

При полномъ согласіи рельефа и миніатюръ съ этимъ текстомъ Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ вообще, мы должны указать только на два уклоненія въ частностяхъ: вопервыхъ, и въ рельефѣ и въ миніатюрахъ опущены четыре головы Аспидовы, и, вовторыхъ, капли меду искусный ваятель, соображаясь съ средствами скульптуры, замѣнилъ болѣе осязательнымъ изображеньемъ улья.

Чтобъ оцѣнить по достоинству статью профессора Пипера [1]) и судить о важности принятаго имъ метода въ сравнительномъ объясненіи памятниковъ искусства западнаго съ восточнымъ, надобно знать, какое сбивчивое и ошибочное толкованіе Пармскаго рельефа было доселѣ въ ходу между учеными Германіи и распространялось даже въ учебникахъ исторіи искусства. Такъ напримѣръ, въ Исторіи Ваянія Вильгельма Любке, изданной въ 1863 г., вообще въ книгѣ очень дѣльной, читается слѣдующее жалкое объясненіе этого рельефа: «Полукружіе содержитъ въ себѣ изображеніе дерева съ плодами, на которомъ спасся человѣкъ; потому что внизу крылатый змій пышетъ пламенемъ, а два звѣря (не волки ли? спрашиваетъ Любке) подгрызаютъ корень дерева.... Если не ошибаюсь, здѣсь видно вліяніе Скандинавской миѳологіи, съ намеками на Всемірное дерево Иггдразиль и на змія Нидгёггра, какъ и вообще схоластическій составъ такихъ символическихъ изображеній принадлежитъ болѣе Сѣверу, нежели Югу». Стр. 325.

---

1) Впрочемъ справедливость требуетъ замѣтить, что и до Пипера, какъ самъ онъ свидѣтельствуетъ на 41 стр. своей статьи, нѣкоторые указывали источникъ этого рельефа въ Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ.

МОСКОВСКІЯ МОЛЕЛЬНИ.

Пока искусство составляло существенную принадлежность ежедневной жизни, до тѣхъ поръ были не нужны и не возможны ни галлереи, ни музеи, ни другія художественныя коллекціи. Въ ранніе средніе вѣка храмъ былъ исключительнымъ вмѣстилищемъ произведеній искусства: это были еще не *художественные памятники,* потому что не для художественнаго удовольствія тамъ они помѣщались, и назначались не для изученія прошедшаго, а для руководства въ настоящемъ. Это были иконы для молитвы и назидательнаго созерцанія. Искусство не было тогда исключительнымъ достояніемъ немногихъ людей, богатыхъ или привилегированныхъ, а принадлежало всѣмъ безъ раздѣлу, какъ и самый храмъ, равно принадлежавшій всякому, кто съ вѣрою шолъ въ него молиться. Самый блистательный образецъ этого безраздѣльнаго отношенія толпы къ произведеніямъ искусства представляютъ катакомбы, эти подземные города гонимыхъ христіанъ, образовавшіеся при могилахъ мучениковъ, украшенные живописью и скульптурою. Когда въ слѣдствіе освобожденія городовъ отъ феодальнаго ига образовалось въ нихъ трудолюбивое и бодрое среднее сословіе, подъ сѣнію своего роднаго собора, средоточія торговли, промышленности и всякой другой городской дѣятельности; тогда и церковное искусство выступило наружу изъ своего святилища, и въ безчисленномъ множествѣ рельефовъ и статуй окружило стѣны, башни и порталы городскаго собора, какъ бы для того, чтобы непрестаннымъ дѣйствіемъ своего идеальнаго міра господствовать надъ умами толпы, внося въ мелкіе интересы обиходной жизни освѣжающую и просвѣщающую силу неземныхъ идей. Тогда же исходя отъ религіи, искусство стало распространять свое чарующее вліяніе и на зданія свѣтскія, но въ той мѣрѣ, поскольку все свѣтское и житейское состояло въ прямой зависимости отъ религіи, и въ томъ объемѣ, какой былъ предоставленъ искусству, какъ области нераздѣльнаго пользованія всего городскаго

населенія. Въ сосѣдствѣ съ готическимъ соборомъ возникла такая же готическая ратуша, съ такими же востроконечными башнями, украшенная тоже статуями и рельефами, изображавшими тоже священныя событія и назидательныя притчи [1]). Тутъ же воздвигался великолѣпный фонтанъ, тоже улѣпленный рельефами, и тоже назидательнаго содержанія [2]). Личность поглощалась тогда интересами массы, и когда богатый человѣкъ замышлялъ художественное произведенье, онъ не могъ бы вполнѣ насладиться имъ, если бы не подѣлился его впечатлѣньями съ своими сосѣдями и съ цѣлымъ городомъ, какъ тотъ Нюрнбергскій гражданинъ, который, заказавши скульптору Адаму Крафту изваять въ рельефахъ семь остановокъ Христа, шествующаго съ крестомъ на Голгоѳу, украсилъ этими рельефами Нюрнбергскія улицы отъ своего дому до кладбища.

Отдающіе безусловное предпочтеніе стилю Возрожденія передъ искусствомъ средневѣковымъ исходятъ отъ односторонняго взгляда освобожденія художественной фантазіи отъ узъ религіи, въ чемъ они видятъ несомнѣнный прогрессъ мысли. Но если взглянуть на эту щегольскую эпоху съ точки зрѣнія порабощенія массъ не многимъ честолюбивымъ личностямъ, которыя отняли у народа художественное наслажденіе, замѣнивъ его ослабляющею нравы пышностію; если припомнить, что именно съ этого времени общественный храмъ въ художественномъ отношеніи уступилъ свое мѣсто дворцамъ Эстовъ, Сфорцъ, Медичисовъ и другихъ народныхъ тирановъ: то едва ли кто изъ истинно либеральныхъ умовъ будетъ сочувствовать тѣмъ новѣйшимъ гонителямъ религіознаго искусства, которые забываютъ, что искусство именно тогда и отнято было у народныхъ массъ не многими преобладающими надъ ними личностями, когда оно утратило свою религіозную силу. Пока искусство было религіознымъ, оно принадлежало всѣмъ. Когда оно стало служить вліятельнымъ личностямъ, оно вмѣсто иконъ раболѣпно писало портреты своихъ милостивцевъ и ихъ любовницъ, и забавляло ихъ миѳологіею и другими чувственными соблазнами. Искусство такимъ образомъ переселилось въ пышныя залы, кабинеты и опочивальни мецената, служа обстановкою тѣхъ льстивыхъ одъ, которыя ему напѣвалъ въ уши его придворный поэтъ.

Изъ этихъ-то пышныхъ палатъ, разукрашенныхъ произведеньями искусства Возрожденія и послѣдующихъ стилей, образовались потомъ общественныя галлереи, или потому что богачи нашли пріятнымъ для своего самолюбія сдѣлать публику свидѣтелями ихъ роскоши, или потому, что опу-

1) Даже въ Венеціанскомъ дворцѣ Дожей капители колоннъ украшены сюжетами изъ Св. Писанія.

2) Напр. въ Перуджіи фонтанъ съ рельефами Николо Пизано.

стѣлые ихъ дворцы современемъ переходили, вмѣстѣ съ картинами и статуями, въ общественное достояніе. Собираніе памятниковъ съ цѣлію ученою и образовательною относится уже къ позднѣйшему времени, а открытіе всѣхъ частныхъ коллекцій для публики принадлежитъ къ общимъ стремленіямъ современности.

Художественныя коллекціи каждой страны имѣютъ свой мѣстный характеръ. Аристократическая Англія еще ревниво оберегаетъ портреты своихъ предковъ въ недоступныхъ замкахъ, въ художественныя святилища которыхъ могутъ входить только знакомые хозяину. Ученая Германія устроиваетъ музеи въ строгой исторической системѣ, восполняя пробѣлы оригиналовъ копіями, какъ напримѣръ въ образцовомъ по этому музеѣ Берлинскомъ. Въ мѣщанскомъ населеніи Бельгіи и до сихъ поръ можно найдти рядомъ съ лавочкою купца или мастерскою промышленника, уютныя двѣ — три комнатки, которыя онъ увѣшалъ картинами великой школы Ванъ-Эйковъ и загромоздилъ разными художественными вещицами [1]). Въ торговыхъ городахъ на распутьяхъ, гдѣ сталкиваются толпы богатыхъ путешественниковъ, составляются значительныя коллекціи для продажи и издаются къ нимъ великолѣпные указатели съ фотографическими снимками самыхъ вещей [2]).

Чтобы не распространиться слишкомъ, я не стану говорить о коллекціяхъ Италіи; потому что эта художественная страна на каждомъ шагу представляетъ для изученія и наслажденія свои прекрасные памятники, превративши въ музеи цѣлыя площади, наполнивши картинами залы присутственныхъ мѣстъ, переведши свои древніе монастыри съ фресками въ фабрики и казармы, или оставивши ихъ въ запустѣніи въ видѣ сараевъ, ожидающихъ себѣ болѣе приличнаго назначенья.

И такъ, обращаюсь къ Россіи. Коллекціи въ родѣ Петербургскаго Эрмитажа составляютъ исключеніе, которое оказало и доселѣ оказываетъ самое незначительное вліяніе на воспитаніе эстетическаго вкуса въ такой обширной странѣ, какъ наше отечество. Для громаднаго большинства населенія искусство имѣетъ еще то первобытное значеніе, какое дается ему, какъ спутнику религіи. Однако, какъ въ средніе вѣка изъ святилища храма искусство распространяло свое оживляющее и вдохновляющее дѣйствіе и на вседневную жизнь; такъ и у насъ не однѣ церкви — вмѣстилища иконъ. Съ давнихъ временъ ведется на Руси благочестивый обычай имѣть въ своихъ жилищахъ молельни, бѣдные начатки которыхъ представляетъ уже перед-

1) Съ особеннымъ удовольствіемъ припоминаю при этомъ случаѣ одного золотыхъ дѣлъ мастера въ Гентѣ, г. Онгену, домашнюю коллекцію котораго мнѣ случилось видѣть въ 1864 г.

2) Такъ напр. антикварій и продавецъ драгоцѣнныхъ вещей въ Франкфуртѣ на Майнѣ, г. Лёвенштейнъ издалъ такой каталогъ съ фотографическими снимками.

ній уголъ каждой избы, украшенный «Божіимъ Милосердіемъ», какъ называетъ русскій людъ свою домашнюю святыню. Само собою разумѣется, что зажиточный человѣкъ, кромѣ молельни, украшаетъ каждую комнату въ своемъ домѣ нѣсколькими иконами въ кіотахъ.

Молельня составляетъ домашнюю святыню, сокровенную отъ глазъ людей, не посвященныхъ въ семейную жизнь хозяина. Она помѣщается далѣе отъ парадныхъ комнатъ и отъ передняго входа; доступъ въ нее обыкновенно съ задняго крыльца. Иногда она помѣщается позади спальной, рядомъ съ кладовой, гдѣ хозяинъ хранитъ свои деньги и цѣнныя вещи. Если молельня назначается для посѣщенія постороннихъ молельщиковъ, то отдѣляется отъ жилыхъ покоевъ сѣнями, иногда холодными. Тогда передъ молельною бываетъ комната въ родѣ залы. Самая молельня, начиная съ высоты полутора аршина и до самаго потолка уставлена иконами, обыкновенно съ трехъ сторонъ, для того чтобъ къ стѣнѣ, не занятой иконами, во время молитвы можно было стоять задомъ. Передъ иконами во множествѣ теплятся лампады и свѣчи.

У насъ довольно распространено мнѣніе, будто русскіе иконопочитатели не умѣютъ иначе относиться къ иконамъ, какъ только съ молитвеннымъ благоговѣніемъ, которое до того застилаетъ глаза какимъ-то мистическимъ туманомъ, что они уже не видятъ внѣшнихъ очертаній иконы, и что, слѣдовательно, искусство совершенно исчезаетъ для нихъ передъ чарующею силою религіознаго обаянія. Кто имѣлъ случай посѣщать нѣкоторыя изъ лучшихъ молеленъ, тотъ не только не будетъ раздѣлять этого предразсудка, но останется съ полнымъ убѣжденіемъ, что устроители этихъ благочестивыхъ коллекцій вмѣстѣ и отличные знатоки нашей иконописной старины, и что они относятся къ ней съ особаго рода художественнымъ тактомъ. Они знаютъ поименно лучшихъ мастеровъ Строгановскаго или Новгородскаго письма, и не щадятъ денегъ на пріобрѣтеніе иконы какого нибудь знаменитаго мастера, и, благоговѣя передъ нею, какъ передъ святынею, вмѣстѣ съ тѣмъ умѣютъ объяснить себѣ и ея художественныя достоинства, такъ что техническія и археологическія замѣчанія ихъ могутъ дать полезный матеріалъ для исторіи русскаго церковнаго искусства. Мнѣ случалось бывать во многихъ изъ Московскихъ молеленъ, и всегда выносилъ я изъ нихъ самое отрадное впечатлѣніе, внушенное тою свѣжестью художественнаго воодушевленія, съ которымъ ихъ благочестивые владѣльцы относятся къ собраннымъ ими сокровищамъ. Они снимаютъ иконы съ ихъ мѣстъ на стѣнѣ, чтобъ лучше разсмотрѣть всѣ подробности исполненія или разобрать на нихъ древнюю надпись; излагаютъ свои мнѣнія о времени происхожденія и характерѣ письма, входятъ въ интересные споры, если случится при этомъ знатокъ

дѣла; такъ что молельня превращается на нѣкоторое время въ самую оригинальную коллекцію памятниковъ искусства, а ея набожный хозяинъ въ опытнаго хранителя этой художественной коллекціи.

Если всякая страна запечатлѣваетъ своимъ національнымъ характеромъ способъ собиранія художественныхъ произведеній и пользованья ими; то для русскаго народа, еще не размежевавшаго границъ между религіею и искусствомъ, не богатаго художественными преданьями, не успѣвшаго въ теченіе многихъ вѣковъ украсить памятниками искусства свои многочисленные города, разбросанные на несмѣтномъ разстояніи для народа, въ которомъ семейная жизнь преобладаетъ надъ общественною, домашняя молельня или кіотъ съ иконами есть самое характеристическое выраженіе его религіозно-эстетическихъ потребностей, развитыхъ всею его прошедшею жизнію.

Само собою разумѣется, что молельня не исключаетъ въ ея владѣльцѣ потребности въ коллекціи произведеній западнаго искусства и русскихъ ему подражаній; потому что національности всякаго изъ народовъ христіянскихъ, въ силу общаго христіянскаго сродства, доступны всѣ элементы цивилизаціи. Въ нѣкоторыхъ купеческихъ домахъ въ Москвѣ можно найти не только молельню, но и маленькую галлерею съ картинами Брюлова, Иванова и иностранныхъ мастеровъ, по преимуществу новѣйшихъ, какъ напримѣръ у К. Т. Солдатенкова. А. И. Лобковъ въ одной и той же комнатѣ помѣстилъ на одной стѣнѣ рѣдкія иконы письма Строгановскихъ и Царскихъ мастеровъ, а на другой противоположной — итальянскія картины религіознаго содержанія, которыя онъ приписываетъ Джіотто и его школѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что со временемъ эти элементы исторіи искусства, національные и чужеземные, сложатся въ одну стройную систему въ собраніяхъ, которыя дадутъ надлежащее мѣсто искусству Византійско-Русскому между памятниками искусства христіянскаго вообще, какъ восточнаго, такъ и западнаго. Такія коллекціи въ своемъ зародышѣ существуютъ уже и теперь, какъ напримѣръ въ Петербургѣ у графа С. Г. Строганова, который при наслѣдственной галлереѣ, составленной въ прошломъ столѣтіи изъ произведеній Итальянской, Испанской, Голландской и Французской живописи XVI—XVIII столѣтій, составилъ собственную коллекцію изъ русскихъ иконъ почти всѣхъ древнихъ школъ нашей иконописи.

Впрочемъ соотвѣтственно тому, какъ русская національность относится въ настоящее время къ общей цивилизаціи Европейской, икона на Руси не смѣшивается еще съ картиною, и молельня существенно отличается отъ галлереи. Когда собраніе рукописей Академика М. П. Погодина перешло въ С.-Петербургскую Публичную Библіотеку, его коллекція иконъ не вошла

въ составъ Эрмитажной галлереи, а, какъ предметъ религіознаго чествованія, была помѣщена въ Мνроварной Палатѣ, въ Москвѣ.

Для составленія полнаго историческаго обозрѣнія русской иконописи необходимы обширныя пріуготовительныя работы, между которыми первое мѣсто занимаютъ обстоятельныя описи иконъ въ церквахъ и въ молельняхъ. Можно надѣяться, что тѣ изъ гг. Членовъ Общества Древне-Русскаго искусства, которые имѣютъ у себя иконописныя коллекціи, каковы К. Т. Солдатенковъ, И. В. Стрѣлковъ, А. Е. Сорокинъ, первые озаботятся о составленіи такихъ описей принадлежащихъ имъ иконъ. Мнѣ случалось видѣть у разныхъ владѣльцевъ въ Москвѣ такія произведенья древне-русской иконописи, которыя должны занять самое видное мѣсто въ исторіи этого предмета; напримѣръ у И. Ѳ. Гучкова икону *Св. Маріи Египетской*, у И. В. Носова *Бракъ въ Канѣ Галилейской,* въ одной изъ богатѣйшихъ моленъ въ Москвѣ у С. И. Тихомірова между драгоцѣнными произведеньями Строгановскаго письма, замѣчательную по жизненности, характеру и выраженію икону *Василія Блаженнаго,* въ которой оригинальный національный типъ нашолъ себѣ энергическое, портретное выраженіе.

Въ заключеніе этого общаго обозрѣнія, чтобъ дать читателямъ нѣкоторое понятіе объ иконописныхъ сокровищахъ, хранимыхъ въ Московскихъ молельняхъ, я поговорю нѣсколько подробнѣе объ одной изъ нихъ, принадлежащей И. Н. Горюнову.

Эта молельня одна изъ самыхъ богатыхъ въ Москвѣ по многочисленности иконъ, предлагающихъ образцы всѣхъ лучшихъ стилей русской иконописи, начиная отъ греческаго и древняго Новгородскаго и Московскаго до позднѣйшаго Строгановскаго и Царскаго.

Изъ множества иконъ обращу вниманіе только на слѣдующія [1]):

Троица, въ видѣ трехъ Ангеловъ, греческаго или стараго московскаго письма. Лица изящны, рисунокъ довольно правиленъ, колоритъ цвѣтистый, но съ зеленоватыми тѣнями. Между Ангелами съ одной стороны помѣщенъ Авраамъ — старческій типъ, съ другой — Сарра, красивая женщина, такъ что всѣ фигуры вмѣстѣ составляютъ одну изящную группу, какъ на Аѳонскомъ рисункѣ въ коллекціи г. Севастьянова.

Корсунская Богородица, почти въ натуральную величину. Колоритъ жолтый съ коричневыми тѣнями. Въ лицѣ есть выраженіе.

Еще выразительнѣе и въ прекрасныхъ, женственныхъ формахъ лицо *Богородицы Владимірской,* Строгановскаго письма, но тоже съ жолтымъ

1) Древность и характеръ письма этихъ иконъ означаю по указанію владѣльца, не принимая на себя отвѣтственности въ точности обозначенія.

колоритомъ и коричневыми тѣнями. Въ этомъ типѣ Богородицы очевидно стремленіе художника къ идеальной красотѣ и къ благородству въ выраженіи, умиленному и задумчивому.

Христосъ-Младенецъ на обѣихъ этихъ иконахъ значительно хуже типа Богородицы.

Христосъ по грудь, *Ярое Око*, икона, приписываемая Андрею Рублеву. Строгій типъ; условность византійскаго стиля соблюдена въ симметрическомъ расположеніи волосъ и другихъ подробностей. Колоритъ темноватый, но жизненный.

Минеи, миніатюрнаго Строгановскаго письма, всѣ 12 мѣсяцевъ, писаны на обѣихъ сторонахъ дощечекъ.

Складни, миніатюрнаго Строгановскаго письма, изображающія *Церковь*, въ слѣдующемъ порядкѣ. На середней доскѣ наверху въ кругахъ чины Ангельскіе, писаны однимъ цвѣтомъ въ тѣнь, въ барельефномъ стилѣ, каждый кругъ своимъ колеромъ. Направо отъ зрителя тянется внизъ отлинованная полоса съ отпадшимъ ликомъ ангеловъ. Эта полоса соединяется внизу съ изображеніемъ ада, надъ которымъ писано Сошествіе во адъ Іисуса Христа извлекающаго оттуда души праотцевъ. Это изображеніе занимаетъ средину доски. По сторонамъ, равно какъ и на боковыхъ доскахъ, въ нѣсколько рядовъ, разные святые.

Складни, Строгановскаго миніатюрнаго письма, въ которыхъ на одной доскѣ писано *Рождество Іисуса Христа* и *Поклоненіе волхвовъ*. Миніатюра раздѣлена на нѣсколько эпизодовъ. Вверху, направо отъ зрителя, спящимъ волхвамъ является ангелъ; налѣво, трое волхвовъ ѣдутъ на коняхъ. Ниже, посреди, Богородица сидитъ при ясляхъ, въ которыхъ лежитъ младенецъ Христосъ. Передъ нимъ преклоняются волхвы, *съ коронами на головахъ*. Надъ ними позади два ангела, присутствіе которыхъ въ этой сценѣ встрѣчается на древнѣйшихъ изображеніяхъ, напримѣръ на мозаикахъ V-го вѣка въ Либеріевой базиликѣ. Іосифа при поклоненіи волхвовъ нѣтъ. Онъ, налѣво, въ той же линіи рисунковъ, изображенъ спящимъ: ему является во снѣ ангелъ, какъ на рельефахъ знаменитой каѳедры Пизанскаго баптистерія. Въ нижнемъ ряду, налѣво, трое волхвовъ предстоятъ передъ Иродомъ, сидящимъ на престолѣ.

Господь почи въ день седьмый Строгановскаго миніатюрнаго письма.

Страшный судъ, того же письма, переводъ, во всемъ согласный съ описаніями этого сюжета въ нашихъ подлинникахъ.

Страсти Господни, того же письма, на доскѣ, раздѣленной въ нѣсколько рядовъ на четвероугольники, икона, во многомъ сходная съ знаменитымъ олтарнымъ образомъ Дуччіо-Буонъ-инсенья въ Сіенскомъ соборѣ

(начала XIV в.). Между эпизодами замѣчательны: обнаженнаго Христа, привязаннаго къ столбу, бичуютъ. Христа ведутъ на распятіе. Онъ въ красномъ хитонѣ, окруженъ толпою: передъ нимъ идутъ трое, съ крестами: двое обнажены: это разбойники; третій, въ бѣломъ хитонѣ: это Симонъ Киринейскій, съ крестомъ Спасителя. При распятіи, налѣво, группа плачущихъ женъ, направо — воины. Въ снятіи со креста, тѣло Спасителя спускаютъ внизъ, между тѣмъ какъ одна его нога еще пригвождена.

Мѵроносицы при гробѣ Господнемъ, прекрасная композиція, напоминающая тотъ же сюжетъ въ сказанномъ образѣ Дуччіо Сіенскаго.

Іоаннъ Богословъ, по грудь, не большая икона, Новгородскаго письма. Отличный старческій типъ. Писано широкою кистью.

Св. Софія Премудрость, Царскаго письма, миніатюра, писанная будто на золотѣ свѣтлотѣнью. Переводъ отличается отъ общераспространеннаго присовокупленіемъ нѣсколькихъ лицъ по сторонамъ Богородицы и Предтечи.

Изъ иконъ въ жилыхъ комнатахъ заслуживаютъ быть упомянутыми:

Ангелъ Хранитель, съ большимъ крестомъ въ рукахъ, съ такимъ, какой пишется на распятіи. Икона писана широкою, но грубою кистью.

Чистая Душа, извѣстное символическое представленіе, довольно распространенное въ миніатюрахъ лицевыхъ сборниковъ, замѣчательное потому, что доселѣ употребляется въ видѣ иконы.

Недреманное Око, икона, нѣсколько отличающаяся отъ прекраснаго рисунка, привезеннаго г. Севастьяновымъ съ Аѳона. На одрѣ лежитъ отрокъ Іисусъ Христосъ; налѣво отъ зрителя, къ нему приближается, съ выраженіемъ материнской любви, Богородица; направо, ангелъ, показываетъ ему, держа въ рукѣ, орудія страстей, то есть, крестъ, копіе и трость съ губкою. Надъ божсственнымъ отрокомъ паритъ еще ангелъ, осѣняя его рипидою. Идея изображенія состоитъ въ томъ, что Недремлющее Око Спасителя прозрѣваетъ въ будущемъ страсти Искупленія. Впрочемъ, какъ кажется, орудія страстей есть позднѣйшее добавленіе къ этому сюжету.

ДЛЯ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИКОНОПИСЦА.

Древняго русскаго иконописца обыкновенно представляютъ человѣкомъ благочестивымъ, воздержнымъ, трезвымъ и во всѣхъ отношеніяхъ добропорядочнымъ. Можетъ быть, вообще это было и такъ; но чѣмъ больше будутъ разработаны источники для изученія быта нашихъ древнихъ мастеровъ, тѣмъ больше откроется исключеній изъ этого правила. Если Стоглавъ предписываетъ иконописцамъ воздержаніе и добропорядочность, то это еще не значитъ, что они имѣли эти качества и въ дѣйствительности, и тѣмъ больше потому, что тотъ же Стоглавъ запрещаетъ иконописцамъ пьянымъ и развратнымъ продолжать свое ремесло: слѣдовательно бывали и такіе. Любопытный примѣръ иконописца не трезваго и не совсѣмъ благочестиваго, изъ Новгородской школы живописи XVI в., предлагаетъ намъ Житіе Варлаама Хутынскаго, въ *Чудѣ о казначеѣ монастырскомъ, старцѣ Тарасіи иконописцѣ.*

«Бяше въ обители Всемилостиваго Спаса и Чудотворца Варлаама старецъ нѣкій, Тарасій именемъ, *промыслъ имѣя писати святыя иконы.* Имяше же браду добру и сановитъ бяше. Братія же видяще его сановита суща и славима отъ человѣкъ, почтиша его соборнѣ, и въ совѣтъ къ себѣ причтоша его, и видѣвше его разумна и въ рѣчехъ пространна, даша ему казначейство монастырское. Въ то же время въ великомъ Новѣградѣ не бысть архіепископа, а въ обители Всемилостиваго Спаса и Чудотворца Варлаама не бысть игумена. Вмѣсто же игумена даде князь великій Василій въ монастырь той строителя, именемъ Досифея Тутолмина. И въ то время бяху во обители той братія отъ болярска рода люди честные, иная же братія соборная изъ давнихъ лѣтъ бяху и обогатѣли отъ лихоимнаго собранія, и бяху ядуще и піюще безъ воздержанія; питіе бо у себе подъ келіями

имуще въ погребехъ, и трапезы особныя кіиждо во своихъ келіяхъ имуще. Тѣмъ же образомъ и преждерѣченный оный старецъ Тарасій имѣяше у себѣ въ келіи особную трапезу и погребъ подъ келіею своею со всякимъ питіемъ. Нача же ясти и пити безвременно и упиватися безъ воздержанія. Къ тому же бысть жестокъ нравомъ человѣкъ и немилостивъ ко всѣмъ. Нищимъ и убогимъ и сиротамъ не даяше милостыни. И сбыстся на немъ пророческое слово, яко же въ Псаломстѣй книзѣ Давидъ написа рекъ: *Человѣкъ въ чести сый не разумѣ, приложися скотомъ несмысленнымъ и уподобися имъ.* Бяше же узаконоположено въ вѣчныхъ книгахъ, въ законѣ и въ обычаѣ монастырскомъ, по заповѣди преподобнаго отца нашего Варлаама, мѣсяца Ноября въ 6-й день, на преставленіе преподобнаго и богоноснаго отца Варлаама, давати милостыню нищимъ, по четверти денежной Новгородской, всякому нищему, колико ихъ Господь Богъ прилучитъ. И тако творятъ на всякое лѣто. Той же старецъ, уповая на власть и санъ, и лицемѣря творяся скопити казну во обители Всемилостиваго Спаса, егда приспѣ праздникъ преставленія отца нашего Варлаама Чудотворца, мѣсяца ноября въ 6-й день, и не даде милостыни нищимъ по четверти денежной, по обычаю монастырскому, всякому нищему, колико ихъ прилучилося быти во обители Всемилостиваго Спаса и Чудотворца Варлаама. Самъ же старецъ Тарасій упився піянъ, не иде къ Божественной литургіи на праздникъ преставленія преподобнаго Варлаама Чудотворца. И явися ему святый Варлаамъ сѣдящу за столомъ у себе въ келіи, хотящу ясти на особной трапезѣ. И имѣя преподобный жезлъ свой въ руку своею, и, возрѣвъ нанъ гнѣвнымъ окомъ, рече ему: «Піяница, несытый гортаню, лишенне, не можеше ли потерпѣти и на праздникъ преставленія моего быти трезвъ? Аще же и службу монастырскую презрилъ еси и не порадѣлъ о спасеніи души твоей, и діаволомъ наученъ еси, одержимъ скупостію, не подаде милостыни нищимъ по четверти денежной Новгородской, по законоуложенію монастырскому въ вѣки вѣчные. Ты ли мниши скопити казну обители нашея, юже Господь Богъ соблюдаетъ и исполняетъ всякаго блага? Азъ, отходя отъ житія сего ко Господу Богу, заповѣдахъ всей братіи творити милостыню нищимъ и любовь имѣти между собою: то благодатію Христовою и по преставленіи моемъ ко Господу, обитель наша не оскудѣетъ. Ты же, старче, преслушалъ еси заповѣдь мою, не далъ нищимъ на праздникъ преставленія моего». И веземъ его святый рукама и верже на землю, и бивъ его святый жезломъ своимъ, и абіе не видимъ бысть. Видѣвше же старцы и гости дивляхуся зѣло, яко кинула старца невидимая сила съ мѣста его, и нача бити его; и трепеташе все тѣло его на много часъ. Овіи же отъ нихъ мняху, яко падущая немощь прилучися ему. И лежаше надолго время аки мертвъ. По семъ воздвигнуша его при-

лучившіеся ту. И яко пріиде въ чувство, нача повѣдати всей братіи, како явися ему преподобный Варлаамъ сѣдящу за столомъ у себѣ въ келіи, и како съ великимъ прещеніемъ сваряшеся нань: по что, рече, по монастырскому закону не даде милостыни нищимъ по четверти денежной Новгородской на праздникъ преставленія моего? И завѣща повѣдати сіе запрещеніе и наказаніе въ слухъ всей братіи».

СИМВОЛИКА ХРИСТІАНСКАГО ИСКУССТВА ВЪ РУССКИХЪ РУКОПИСНЫХЪ СБОРНИКАХЪ.

Чтобы познакомиться съ символическимъ взглядомъ русскаго народа на внѣшнія формы христіянскаго искусства, надобно привести въ извѣстность и собрать изъ рукописныхъ сборниковъ множество статей и отрывковъ, въ которыхъ символически толкуются событія и лица Ветхаго и Новаго Завѣта, нѣкоторыя подробности текста Св. Писанія, особенно загадочныя разныя притчи, церковная утварь во всѣхъ ея подробностяхъ и т. п. Иныя изъ этихъ объясненій восходятъ своимъ происхожденьемъ къ древнѣйшимъ толкованіямъ Св. Писанія, переведеннымъ съ греческаго, и извѣстнымъ на Руси въ рукописяхъ уже XI в.; иныя составлены или дополнены и измѣнены русскими грамотниками. Такія статьи символическаго содержанія встрѣчаются въ русскихъ рукописяхъ даже до XVIII столѣтія включительно, и особенно распространены въ сборникахъ позднѣйшихъ, свидѣтельствуя такимъ образомъ почти о современныхъ намъ символическихъ представленьяхъ Русскаго народа.

Для обращика приведу по одному рукописному сборнику прошлаго столѣтія нѣсколько выдержекъ изъ такъ называемой Бесѣды трехъ Святителей: Василія Великаго, Григорія Богослова и Іоанна Златоустаго, изъ статьи, особенно любимой русскимъ народомъ по ея разговорной формѣ въ видѣ загадокъ съ разгадками.

«Вопросъ *о кадилѣ:* что есть кадило именуется? Отвѣтъ: то есть утроба Богородицына.—Что есть угліе въ кадилѣ? То есть Христосъ Богъ нашъ.—Что есть верхъ у кадила именуется? То есть седьмое небо.—Что есть крестъ у кадила именуется? То есть распятіе Господне прообразуется.—Что есть цѣпи именуются? То есть Отецъ и Сынъ и Святый Духъ.—Что есть къ чему цѣпи утвержены вверху? То есть твердость [1]) небесная.—

1) *Варіантъ:* твердь.

Что есть кольцо большее, за что попъ держитъ? То есть престолъ Господень огнезрачный [1]).—Что есть на верхней кровлѣ дирки? То есть херувимы и серафимы окрестъ престола Господня [2]). — Что есть донце у кадила именуется? То есть вочеловѣченье Сына Божія. — Что есть кадило все именуется? То есть неопалимая купина во огни. — Что есть кадило передъ Богомъ именуется? То есть вельми свято есть вочеловѣченіе Сына Божія, Отецъ и Сынъ и Святый Духъ».

«Что есть поле великое, а на немъ же стояше юноша младъ, вельми прекрасенъ, яки уподобился солнечному зраку огнемъ несгараемымъ, а на рукахъ младенца держаще? —Поле есть великое міра сего житіе всей вселенной, а младъ юноша стояще и на рукахъ младенца держаще, то есть Моисей видѣ Пречистую Богородицу со Господомъ стоящу въ неопалимой купинѣ».

«Что есть гора высока, а на той горѣ стоитъ младъ юноша въ бѣлыхъ ризахъ, а лице его аки снѣгъ? — То есть гора высока, на ней же преобразился Господь нашъ Іисусъ Христосъ предъ учениками своими».

«Что есть градъ высокъ, а въ тотъ градъ никто не вхождаше, а въ него летаютъ токмо едины орлы; въ томъ же градѣ есть царь нищь и убогъ, и у того царя былъ воевода, и тотъ воевода измѣнилъ, и собралъ многое воинство и хотѣлъ градъ разорити, а царя полонити, и царь послалъ свои посланники и велѣлъ его поимати, и поимавъ во внутреннюю темницу посадити. Да у того же царя двѣ жены: едина лицемъ румяна, а другая черна; да у того же царя мужъ, а лице его въ велелѣпотѣ, аки солнце сіяюще. Въ томъ же градѣ отъ столпа исходяща жена, а лице ея, аки солнце сіяюще, а ризы на ней преукрашенны, и позлащены и преиспещрены? — Градъ высокъ, то есть Горній Іерусалимъ, въ немъ же есть царь, то есть Господь нашъ Іисусъ Христосъ; у него былъ воевода Сотонаилъ, и отпалъ отъ круга небеснаго, и сталъ противъ Бога противникъ, и Господь Богъ послалъ своихъ посланьниковъ и велѣлъ его поимати и во внутреннюю темницу заточити. А жена есть румяная, то есть правая вѣра Христова, крещеніе, Моисеовъ законъ, а черная жена, то есть ветхая вѣра. А мужъ въ велелѣпотѣ, то есть Моисей законодавецъ; а жена, исходяща отъ столпа, а ризы на ней преукрашенны и познащенны и преиспещренны, то есть Пречистая Богородица».

---

1) *Варіантъ въ статьѣ: «чинъ, како подобаетъ кадило чтити»:* а кольцо большее, за что попъ держитъ, то есть Іорданъ, а малое кольцо, то есть престолъ огнезрачный Господень.

2) *Далѣе въ той же статьѣ:* а что вѣнецъ исподней у кадила, то есть церковь земная, а что у кадила цирки тѣ, во что утверждены цѣпи исподнія концы — то есть вочеловѣченіе Божіе.

«Что есть въ преисподнихъ земляхъ животно, и что есть градъ въ преисподнихъ, а во вратахъ градныхъ лежитъ камень, а на камени стоитъ звѣрь прикованъ, а въ зубахъ держитъ человѣка, а по зубомъ его течетъ млеко, а подъ каменемъ лежитъ змій, а подъ зміемъ лежитъ свитокъ?—Въ преисподнихъ животно, то есть рыба, а градъ, то есть адъ, сотворенъ бысть сотоны (ради) и его угодниковъ; а во вратахъ лежитъ камень, а на камени звѣрь прикованъ, то есть сотона, прикованъ и связанъ узами желѣзными, нерѣшимыми; а въ зубахъ держитъ человѣка, то есть Адамъ, мучимъ сотоною; а по зубомъ его изыде млеко, то есть кровь Господня. И взыде вопль Адамовъ ко Господу изъ ада, и Господь много помышляя, како избавити Адама отъ ада, и таяся Господь небесныхъ Силъ, и сниде на землю яко человѣкъ, и изліяше праведную свою кровь на главу Адамову, и изведе изъ ада вся съ нимъ пророки. А подъ каменемъ змій, то была въ раю змія и прельстила Евву. А подъ зміею свитокъ, то есть Адамово рукописаніе како далъ сотонѣ на весь родъ крѣпость» [1]).

«Что есть горы высокія еленемъ?—Горы высокія еленемъ: калугеры [2]) прибѣгающе въ Святую Гору и совершаютъ страхъ Божій, спасаются» [3]).

«Что есть камень прибѣжище зайцемъ?—Камень есть Христова церковь, а зайцы православные христіяне, иже прибѣгаютъ въ церковь Божію отъ врагъ ненавидящихъ».

«Что есть скимни рыкающе восхитити и взыскати отъ Бога пищу себѣ?—Скимни суть пророки радующеся, егда хотяше Христосъ извести изъ ада и дати имъ пищу райскую въ подобно время».

«Что есть возсія солнце, и собрашася?—Солнце есть Христосъ воскресе изъ мертвыхъ, и собрашася Апостоли радующеся о воскресеніи его, и ста Іисусъ посреди и рече: миръ вамъ».

«Что есть: изыде человѣкъ на дѣло свое и на дѣланіе свое до вечера?—Человѣкъ есть Христосъ, сниде на землю и крещеніе пріятъ».

«Что есть сіе море великое и пространное; тамо гади, ихъ же не бу-

---

1) *Объ этомъ рукописаніи такъ повѣствуется въ апокрифахъ по русскимъ редакціямъ:* «Адамъ же сталъ орати землю да хлѣбъ пахать. И роди Адаму Евва сына Сиѳа вмѣсто Авеля. И пріиде ко Адаму сотона и рече: Адаме, что дѣлаешь? Адамъ же рече: землю орю, хлѣбъ пашу; хощу сытъ быти. Сотона же рече: Да чей еси ты? Адамъ же рече: Божій есмь. Сотона рече: Коли ты Божій, поди же ты на небеса: небеса Божіи, а земля моя. Адамъ же рече: Коли земля твоя, и азъ твой. Сотона же рече: Дай же мнѣ на себя рукописаніе и на весь родъ свой по себѣ. Адамъ же написа по себѣ рукописаніе и на весь родъ свой, крѣпость по себѣ. И потомъ рукописаніе нача имати на праведныя и грѣшныя до вторага пришествія Христова».

2) Добрые старцы, монахи.

3) Это и слѣдующія за тѣмъ — символическія толкованія Псалтыри.

деть числа, животная малая съ великими? — Море есть весь міръ, а гади есть поганые языцы, а животная малая съ великими, то правовѣрни и маловѣрни».

Изъ другой статьи того же сборника, составленной тоже въ вопросахъ и отвѣтахъ, подъ заглавіемъ: Выписано и истолковано дѣянія прежнихъ временъ святыхъ Отецъ.

«Что есть еже рече: видѣхъ змія, лежаща при пути, хитающа коня за пяту, и сѣде конь на заднюю ногу и ждый избавленія отъ Бога? — Конь есть вѣра христіянская, а путь міръ сей, а змій Антихристъ, а пята послѣдній день вѣка сего, вонь же пріидетъ Антихристъ царствовати, и разоритъ вѣры христіянскія, доньдеже пріидетъ Господь и избавитъ люди своя отъ работы вражія».

«Что есть рече писаніе: видѣхъ жену сѣдящу на мори, а змія лежаща при ногу ея, и егда хотяше жена рождати отроча, а змія пожираше ея? — Море весь міръ, а жена есть церковь посреди міра, а змій діяволъ, возбраняетъ имъ и прельщаетъ всѣми козньми своими, и врѣваетъ въ пути погибельные, въ пьянство и въ блудъ и во вся нужа мірская».

СОВРЕМЕННЫЙ ВОПРОСЪ О ЗНАЧЕНІИ ХРИСТІЯНСКАГО МУЗЕЯ ВЪ НАРОДНОМЪ ПРОСВѢЩЕНІИ.

Издатель Евангелическаго Календаря, г. Пиперъ, профессоръ Богословія въ Берлинскомъ университетѣ, основалъ при этомъ заведеніи Христіянскій Музей, назначенный для практическаго, нагляднаго знакомства слушателей съ главнѣйшими фактами въ исторіи христіянскаго искусства и древностей, отъ первыхъ вѣковъ христіянства до позднѣйшихъ временъ. Этотъ Музей долженъ былъ вмѣстить въ себѣ все важное и существенно-необходимое по этому предмету: и фрески Катакомбъ, и рельефы Саркофаговъ, и надгробныя надписи первыхъ вѣковъ христіанства, и мозаики Византійскія, и диптихи, и т. п.; а такъ какъ самые оригиналы разсѣяны по разнымъ мѣстамъ Европы, то надобно было ограничиться копіями, то есть, слѣпками, снимками и гравюрами, размѣстивъ ихъ въ историческомъ и систематическомъ порядкѣ для удобства при преподаваніи Богословія, и именно того отдѣла этой науки, который профессоръ Пиперъ называетъ *Богословіемъ Монументальнымъ*.

Но такъ какъ болѣе или менѣе элементарное изученіе основъ христіянской религіи, историческихъ и догматическихъ, составляетъ необходимую принадлежность вообще всѣхъ учебныхъ заведеній, и такъ какъ для элементарнаго знакомства съ истинами религіи, можетъ быть, еще полезнѣе, нежели для университетскаго преподаванія, наглядное изученіе по памятникамъ христіянскаго искусства, согласно съ тою мыслію Отцевъ Церкви, что изображенія должны замѣнять грамоту для безграмотныхъ: то профессоръ Пиперъ давно уже имѣлъ мысль о распространеніи христіянскихъ музеевъ для народнаго обученія въ школахъ, о чемъ онъ говоритъ подробно въ Евангелическомъ Календарѣ на 1857 г., предлагая планъ и указывая на средства къ заведенію при школахъ такихъ музеевъ.

Въ прошедшемъ году почтенному профессору и богослову удалось дать своей любимой мысли болѣе широкое развитіе, на педагогическомъ съѣздѣ

филологовъ, въ Гейдельбергѣ, въ засѣданіяхъ 29 и 30 Сентября, на которыхъ г. Пиперъ прочелъ свое предложеніе *о введеніи монументальнаго, и въ особенности христіянскаго монументальнаго обученія въ гимназическое преподаваніе* [1]). Имѣя въ виду классическія основы нѣмецкихъ гимназій, Пиперъ къ христіянскому музею при гимназіяхъ присовокупляетъ выборъ снимковъ съ важнѣйшихъ памятниковъ искусства античнаго: что̀ оказывалось необходимымъ уже и потому, что искусство древне-христіянское, и Римское и Византійское, первоначально усвоило себѣ многія формы античныя.

Главнѣйшіе тезисы, предложенные профессоромъ Пиперомъ въ собраніи филологовъ, были слѣдующіе:

1. Введеніе этого предмета въ гимназическій курсъ требуется въ видѣ приготовленія къ университетскому изученію Исторіи искусства, и по преимуществу, классической и христіянской Археологіи.

2. Оно необходимо и для цѣли самаго обученія въ гимназіяхъ: вопервыхъ, въ отношеніи формальномъ, чтобы въ соотвѣтствіе образованію ума— развивать воображеніе и воспитывать вкусъ.

3. Потомъ, въ отношеніи содержанія, посредствомъ образцовъ классическаго и христіянскаго искусства дѣйствовать на образованіе характера, въ нравственномъ и религіозномъ смыслѣ.

4. Втретьихъ, чтобы согласовать дѣятельность школы съ потребностями общаго образованія.

5. Въ той мѣрѣ, въ какой требуется это монументальное обученіе въ школахъ, оно не встрѣтитъ себѣ препятствія со стороны способностей учащихся; потому что произведенья искусства имѣютъ именно то качество, что способны служить средствомъ къ развитію на каждой ступени обученія.

6. Изученіе искусства въ гимназіяхъ не потребуетъ себѣ особыхъ часовъ для преподаванія, но будетъ прилагаться къ родственнымъ предметамъ обученія. Оно должно не отягощать школу новымъ матеріаломъ, а восполнять и облегчать методъ преподаванія.

7. Надлежащее мѣсто для этого, вопервыхъ, чтеніе писателей, преимущественно древнихъ поэтовъ (Гомера, Виргилія, Трагиковъ): здѣсь монументальное обученіе служитъ столько же для уразумѣнія писателей, по взаимному отношенію литературы и искусства, сколько и для изученія древностей вообще, для которыхъ въ одинаковой мѣрѣ важны оба эти источника.

8. Вовторыхъ, при изученіи Исторіи.

9. Втретьихъ, Религіи, и прежде всего въ ея историческихъ отдѣлахъ,

---

1) Ueber die einführung der monumentalen, insbesondere der chritlich - monumentalen studien in den gymnasial-unterricht. Leipzig. 1865.

какъ въ Библейской, такъ и Церковной исторіи. Памятники христіянскаго искусства способствуютъ также и при объясненіи догматическаго отдѣла.

Предложеніе Пипера обсуживали на съѣздѣ Гасслеръ изъ Ульма, профессоръ Штаркъ изъ Гейдельберга, Штой изъ Іены, Директоръ Пидеритъ изъ Ганау, Директоръ Моммсенъ изъ Франкфурта-на-Майнѣ, профессоръ Фонъ-Лангсдорфъ изъ Гейдельберга и дру., и согласно пришли къ убѣжденія въ пользѣ введенія монументальнаго обученія въ гимназіяхъ, и признали его желательнымъ; для окончательнаго же рѣшенія вопроса возложили на Пипера, чтобъ онъ въ слѣдующемъ году на съѣздѣ филологовъ сообщилъ о результатахъ, какіе усмотрятъ преподаватели на практикѣ, при введеніи въ гимназіяхъ сказаннаго монументальнаго обученія.

Эта педагогическая мѣра, принятая на съѣздѣ нѣмецкихъ филологовъ, заслуживаетъ вниманія во многихъ отношеніяхъ.

Вопервыхъ, она свидѣтельствуетъ, что наша современность, не смотря на ея практическія тенденціи и на господство наукъ матеріальныхъ, не только не чуждается **искусства**, но даетъ ему по возможности самое широкое вліяніе, распространяя его даже въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ, въ видахъ нравственнаго и религіознаго образованія.

Вовторыхъ, даже въ самой Германіи, гдѣ такъ глубоко пустило свои корни классическое образованіе, и при томъ въ школахъ Евангелическаго исповѣданія, **искусство христіянское** для общаго образованія признается стольже элементарнымъ и необходимымъ предметомъ, какъ и искусство античное, польза котораго, по его прямому отношенію къ классическому обученію, для нѣмецкихъ педагоговъ давно уже не подлежала сомнѣнію.

Втретьихъ, предложеніе ввести въ среднія учебныя заведенія монументальное обученіе принадлежитъ человѣку, особенно заинтересованному этимъ предметомъ съ точки зрѣнія **религіозной**, г. Пиперу, профессору Богословія и учредителю при Берлинскомъ Университетѣ Христіянскаго Музея. Какъ Лютеранинъ и Нѣмецъ, онъ дѣлаетъ необходимую для нѣмецкихъ школъ уступку въ пользу античныхъ преданій, но главная его мысль состоитъ въ распространеніи въ гимназіяхъ преимущественно христіянскаго искусства, какъ гласитъ уже и самое заглавіе предложеннаго имъ на съѣздѣ чтенія, выше приведенное.

Во Франціи давно уже введено въ среднія учебныя заведенія преподаваніе христіанской Археологіи по памятникамъ искусства. На заглавной страницѣ знаменитаго учебника Комона *(Abécédaire ou rudiment d'Archéologie, изд. 3-е, 1854 г.)* читается, что эта книга «одобрена институтомъ для обученія этой наукѣ въ коллегіяхъ, семинаріяхъ и въ школахъ мужскихъ и

женскихъ». То же самое обученіе, по предложенію профессора Пипера, вводится и въ нѣмецкихъ гимназіяхъ, съ присовокупленіемъ обозрѣнія античнаго искусства, столько же необходимаго для изученія классическихъ писателей, какъ и для яснаго уразуменія элементовъ искусства древне-христіянскаго.

Сообщая о новой педагогической мѣрѣ въ Германіи и указывая на введенный уже обычай во Франціи, я вовсе не имѣю намѣренія касаться вопроса о русскахъ гимназіяхъ, которымъ и безъ новыхъ проэктовъ предстоитъ еще многое выработать и порѣшить для обезпеченія своего благоденствія. Но я обращаю вниманіе читателей на мысль профессора Пипера и на его христіянскій Музей при Берлинскомъ Университетѣ съ тѣмъ, чтобъ публика вполнѣ оцѣнила важность и современность подобныхъ систематическихъ собраній памятниковъ христіянскаго искусства въ копіяхъ. Счастливые начатки такихъ собраній въ Россіи представляютъ намъ два Хростіянскихъ Музея, одинъ въ Петербургѣ, при Академіи Художествъ, другой въ Москвѣ при Публичномъ Музеѣ, при которомъ состоитъ и Общество Древне-Русскаго искусства. Первое собраніе имѣетъ болѣе практическое назначеніе, для обученія художниковъ; второе имѣетъ назначеніе болѣе теоретическое; образовательное, предлагая публикѣ наглядное знакомство съ развитіемъ христіанскихъ идей, выражаемымъ въ послѣдовательной исторіи памятниковъ искусства.

Если уже и на Западѣ, столь богатомъ художественными оригиналами, пришли къ убѣжденью въ необходимости систематическимъ собраній въ копіяхъ съ важнѣйшихъ памятниковъ, разсѣянныхъ повсюду, то тѣмъ необходимѣе такія собранія въ Россіи, христіянскіе памятники которой не восходятъ далѣе XI в., и притомъ уже въ позднѣйшемъ византійскомъ стилѣ. Все, что сохранилось въ нашихъ церквахъ, разницахъ, молельняхъ, не что иное какъ случайные отрывки и позднѣйшіе отголоски ранняго христіянскаго преданія, къ которому однако, по общему убѣжденію, тяготѣетъ вся наша православная старина. Чтобы элементы этого преданія,. разсѣянные въ памятникахъ искусства и въ Византіи, и Римѣ, и Равеннѣ, и на Аѳонской Горѣ, и въ другихъ мѣстахъ на Востокѣ и Западѣ, собрать въ одно систематическое цѣлое, нѣтъ и не можетъ быть иного средства, какъ по возможности удовлетворительныя копіи, которыя въ наше время производятся отлично, благодаря фотографіи и другимъ изобрѣтеніямъ.

Итакъ, не только для обще-христіянскаго образованія, но и для уразумѣнія своихъ собственныхъ православныхъ преданій, систематическій Музей въ копіяхъ есть учрежденіе, для Русскихъ равно необходимое, въ которомъ должны нераздѣльно сливаться ихъ интересы національные съ основами Европейской цивилизаціи.

Что такое собраніе не можетъ быть замѣнено никакою ризницею или Оружейною Палатою, я покажу на двухъ трехъ примѣрахъ.

Извѣстно, что таинство крещенія черезъ погруженіе принадлежитъ къ обрядамъ первоначальнымъ, и что поливаніе, принятое католиками, есть уже позднѣйшее отклоненіе. Ни одна изъ русскихъ церквей или ризницъ не рѣшитъ этого вопроса; потому что для этого нужно имѣть передъ глазами снимки съ древнѣйшихъ изображеній Крещенія Іисуса Христа, начиная со временъ почти царя Константина и до XII вѣка включительно, изображеній, какъ восточныхъ, такъ и западныхъ, разсѣянныхъ по всей Европѣ въ мозаикахъ, рельефахъ, миніатюрахъ и другихъ драгоцѣнныхъ памятникахъ общее обозрѣніе которыхъ возможно только въ копіяхъ.

Чтобы убѣдиться, что наша иконопись, за немногими исключеньями не восходящая далѣе XVI или XV в., сохранила въ себѣ древнія преданія, надобно почерпать эти преданія въ памятникахъ, оставшихся отъ времени до X в., конечно не въ Россіи, которая только въ томъ столѣтіи приняла крещеную вѣру.

Въ преніяхъ съ старовѣрами особенная важность приписывается формѣ креста и перстосложенію. Чтобъ рѣшить эти вопросы наглядно, по памятникамъ христіянскаго искусства, которые восходятъ къ IV в. и ранѣе, надобно обратиться за справками въ Римъ и другія древнія мѣстности.

Всѣ эти неудобства, по возможности, устраняются учрежденіемъ систематическаго музея христіянскаго искусства въ копіяхъ. Зародышъ такого собранія, какъ сказано, уже существуетъ при Московскомъ Публичномъ Музеѣ, и постоянно разростается, благодаря всеобщему интересу, возбуждаемому въ публикѣ такимъ важнымъ и понятію всѣмъ доступнымъ предметомъ. Что же касается до будущности этого собранія, то она обезпечена заботами учрежденнаго при Музеѣ Общества Древне-русскаго искусства, а еще болѣе важностью самого предмета для народа, въ которомъ христіянское просвѣщеніе составляетъ основу цивилизаціи и національнаго сознанія.

НОВЫЯ ИКОНЫ АКАДЕМИКА И ПРОФЕССОРА Е. С. СОРОКИНА.

Церковь Софіи Премудрости Божіей, чтó на Софійкѣ, получила въ послѣднее время интересъ для любителей церковнаго искусства по живописнымъ работамъ, которыми Академикъ и Профессоръ Е. С. Сорокинъ украсилъ оба придѣла этой церкви. Нѣкоторыя изъ иконъ писаны имъ самимъ, но большая часть—его учениками вѣроятно, по рисункамъ своего наставника.

По общему впечатлѣнію на глаза, не привыкшіе различать художественные стили, иконостасы обоихъ придѣловъ имѣютъ видъ, подходящій къ условіямъ нашей національной иконописи. Всѣ иконы, и одноличныя и многоличныя, какъ группы, такъ и цѣлыя событія, или *дѣянія*, писаны на золотомъ полѣ, на которомъ ярко и пестро выдѣляются фигуры, будто обложенныя золотыми окладами, или вставленныя въ древнюю златовидную мозаику. Если же, понимая различія въ стиляхъ, вглядѣться пристальнѣе въ каждую изъ отдѣльныхъ иконъ, то немедленно приходишь къ убѣжденію, что, за немногими исключеньями, только этими золотыми полями художникъ сдѣлалъ уступку въ пользу національнаго вкуса, во всемъ же остальномъ, то есть, въ самыхъ изображеніяхъ, составляющихъ существо дѣла, онъ остался вѣрнымъ послѣдователемъ вкуса современной живописи, исторической и жанровой. И ни коимъ образомъ нельзя допустить мысль, чтобъ это произошло отъ неумѣнія постановить себя на національную основу иконописныхъ преданій; потому что неумѣніе могло бы только тогда оказаться, когда бы ясно было обнаружено желаніе стать на эту иконописную основу. Напротивъ того, мелкія иконы втораго яруса, съ изображеньями праздниковъ, представляютъ рѣшительныя противорѣчія не только иконописнымъ образцамъ, но даже самому духу и смыслу нашего церковнаго искусства; такъ напримѣръ, въ иконостасѣ праваго придѣла, рождество Іисуса Христа изображено въ какой-то Фламандской обстановкѣ семейной сцены, происхо-

дящей въ горницѣ, вмѣсто вертепа; въ сошествіи Св. Духа, этотъ торжественный соборъ Апостоловъ, обыкновенно возсѣдающихъ полукружіемъ, нарушенъ совершенно неумѣстнымъ драматизмомъ фигуръ, для чего-то вставшихъ съ своихъ мѣстъ; сцена сошествія Іисуса Христа во адъ тоже совершается въ какой-то залѣ или въ портикѣ, вмѣсто преисподней, изъ которой по обычаю, извлекаются праотцы. Впрочемъ, эти и другія странности надобно объяснять не намѣреніемъ отклониться отъ національныхъ воззрѣній, потому что нѣтъ основанія предполагать о желаніи быть съ ними знакому; еще менѣе можно объяснить сказанныя странности увлеченіемъ художественнаго творчества, потому что всѣ эти церковныя сцены писаны какъ-то не́ хотя, вяло, будто изъ снисхожденія съ сюжетамъ, выше которыхъ, или, по крайней мѣрѣ, внѣ которыхъ давно уже привыкъ художникъ понимать свое артистическое призваніе. Этотъ разладъ между творчествомъ и предметами творчества, тяжелый для художника, болѣзненно дѣйствуетъ и на зрителей, не пробуждая въ нихъ ни какой новой мысли, не трогая ни воображенья, ни чувства.

Впрочемъ было бы крайне не справедливо указанные недостатки приписывать лично самому художнику. Онъ несетъ на своихъ плечахъ общее бремя цѣлаго направленья, воспитаннаго для живописи, во всемъ противоположной церковному стилю. Запросы на національную иконопись застали это направленье въ расплохъ. Обратиться къ образцамъ искаженной, ремесленной иконописи современныхъ сельскихъ школъ было уже немыслимо, и такъ же не лѣпо, какъ учиться Нѣмецкому золотыхъ дѣлъ мастеру у деревенскаго кузнеца. И гдѣ же было художнику искать національнаго, иконописнаго воодушевленья? Не многія изъ старинныхъ иконъ въ церквахъ, или отъ времени изветшали и почернѣли, или такъ закрыты металлическими ризами, что трудно составить о нихъ какое нибудь понятіе. Національныхъ галлерей еще нѣтъ, а домашнія молельни съ отличными образцами старой иконописи вообще мало доступны не только для копированья, но и для бѣглаго обозрѣнія. Сверхъ того, гдѣ руководства для этого предмета, или по крайней мѣрѣ такія руководящія статьи, которыя сколько нибудь объясняли бы дѣло съ критической стороны, чтобъ художники сознательно могли взвѣсить достоинство національныхъ иконописныхъ преданій и блистательные результаты искусства европейскаго, и примирить свое артистическое умѣнье съ національными требованьями? Гдѣ наконецъ и такіе закащики, которые умѣли бы художнику толково объяснить свой запросъ на произведенье въ иконописномъ стилѣ?

Постановивъ на видъ всѣ эти не благопріятныя обстоятельства, можно ли винить художника, что онъ, украшая иконостасъ, незнаетъ, и

не имѣетъ особеннаго влеченья знать свои національныя, иконописныя преданья? Можно ли ему ставить въ укоръ, что отъ всѣхъ запросовъ на возрожденье этихъ преданій онъ шутя отдѣлывается золотымъ полемъ, на которомъ пишетъ свои фламандскія и итальянскія фигуры, ни сколько не подозрѣвая, что золотое поле вовсе не составляетъ сущности нашей иконописи, которая, напротивъ того допускала ландшафтъ и перспективу, хотя и не умѣла съ ними сладить?

Впрочемъ, еслибы рѣчь шла только о неудачахъ въ примѣненіи такъ называемой академической живописи къ украшенію нашихъ храмовъ въ національномъ стилѣ; то не стоило бы повторять однѣхъ и тѣхъ же жалобъ на этотъ предметъ, ставшихъ общими мѣстами. При томъ, можетъ быть, было бы и не справедливо ставить подъ личную отвѣтственность самого Академика Сорокина большую часть упомянутыхъ иконъ, потому что неизвѣстно, въ какой мѣрѣ принималъ онъ участіе въ работѣ своихъ учениковъ. За то, тѣмъ интереснѣе должны быть для любителей церковнаго искусства тѣ изъ произведеній собственной его кисти, въ которыхъ художникъ, вооруженный всѣми средствами современной живописной техники, рѣшился попробовать свои силы на церковномъ стилѣ. Впрочемъ, это уже не первый его опытъ. Въ томъ же стилѣ онъ расписывалъ Русскую церковь въ Парижѣ. По лучшимъ его иконамъ въ Софійской церкви Московская публика можетъ составить себѣ довольно полное понятіе и о тѣхъ попыткахъ, которыя этотъ художникъ дѣлалъ въ Парижѣ.

Изъ иконъ, писанныхъ для Софійской церкви самимъ Академикомъ Сорокинымъ, особеннаго вниманія заслуживаютъ двѣ. Обѣ находятся въ иконостасѣ праваго придѣла. На одной изображена *Св. Софія Премудрость Божія*, на другой *Царь Константинъ* съ матерью своею *Царицею Еленою* и съ мученицею *Глафирою*.

Св. Софія писана согласно иконописнымъ преданьямъ такъ называемаго Новгородскаго перевода. Кромѣ извѣстнаго толкованія этого символическаго сюжета въ подлинникахъ, художникъ, кажется, пользовался изображеніемъ, помѣщеннымъ на восточной наружной сторонѣ Московскаго Успенскаго Собора. Въ серединѣ возсѣдаетъ на престолѣ крылатый Ангелъ съ огненнымъ лицомъ, по сторонамъ его Богородица и Предтеча; надъ Ангеломъ Іисусъ Христосъ; надъ Іисусомъ Христомъ престолъ съ Св. Писаніемъ; по сторонамъ на облакахъ колѣнопреклоненные Ангелы. Держась иконописнаго преданья въ самомъ сюжетѣ и въ расположеніи его частей, художникъ остался вмѣстѣ съ тѣмъ вѣренъ и своимъ художественнымъ принципамъ въ правильности и изяществѣ рисунка, выработаннаго изученіемъ натуры, и въ сильномъ, собственно живописномъ колоритѣ. И то и

другое придаетъ этому иконописному сюжету значительную свѣжесть, напоминающую лучшія времена цвѣтущаго стиля древне-христіянскаго искусства, такъ что эта икона больше подходитъ къ изящному стилю древнѣйшихъ лучшихъ миніатюръ изъ Греческихъ рукописей, нежели къ произведеніямъ нашей старинной иконописи, забывшей природу и стѣсненной чуждыми искусству правилами условнаго стиля. Самая отдѣлка иконы, въ лицахъ, оконечностяхъ, въ драпировкѣ, отдѣлка масляными красками, свободная и широкая, дающая воможность разсматривать произведеніе издали, съ разныхъ точекъ зрѣнія, говоритъ въ пользу того же сближенія съ артистическимъ стилемъ древне-христіянскаго искусства, въ противоположность миніатюрной отдѣлкѣ произведеній столь знаменитой въ нашей иконописи Строгановской школы, которыя, не смотря на многія достоинства, большею частію лишены главнаго преимущества образовательныхъ художествъ— способности оказывать на зрителя дѣйствіе на извѣстномъ разстояніи; потому что мелкая, микроскопическая отдѣлка, для того, чтобъ ее оцѣнить, требуетъ разсмотрѣнія не только вблизи, какъ разсматриваютъ мелкія миніатюры въ книгѣ, но даже въ увеличительное стекло, и часто съ искусственнымъ освѣщеньемъ лампадою или свѣчею, если икона потемнѣла и стоитъ въ невыгодномъ освѣщеніи отъ дневнаго свѣта. Широкая отдѣлка масляными красками, въ сущности своей, не только не противорѣчитъ главнымъ принципамъ православнаго искусства, но даже возводитъ его къ лучшимъ образцамъ стиля Византійскаго, какъ въ иконахъ съ ибраженіями фигуръ въ натуральную величину, такъ и въ мозаикахъ и стѣнной иконописи, съ фигурами даже колоссальными. Такую отдѣлку еще помнитъ Новгородская школа иконописи XV и XVI вѣковъ; и въ концѣ XVII в. школа Симона Ушакова, стремясь къ водворенію живописнаго вкуса въ нашей иконописи, дѣлала попытки расписывать фигуры большаго размѣра широкою кистью, чтобъ придать имъ округленность и эффектъ свѣтлотѣни на извѣстномъ разстояніи.

Въ томъ же широкомъ, живописномъ стилѣ писана и другая икона, съ изображеньями *Царя Константина*, *матери его Елены,* и *Мученицы Глафиры*. Я обращу вниманіе только на двѣ первыя фигуры, потому что послѣдняя, присоединенная къ нимъ случайно, по желанію закащика, К. А. Попова, менѣе замѣчательна.

Если въ Св. Софіи Академикъ Сорокинъ сдѣлалъ попытку возстановить древнее иконописное преданіе въ изящномъ вкусѣ современной живописи; то въ изображеньяхъ царя Константина и матери его Елены онъ рѣшилъ задачу, хотя и менѣе трудную для его художественной практики, но болѣе наставительную въ разсужденіи вопроса о древне-христіянскихъ иконописныхъ типахъ и объ иконописномъ костюмѣ.

Въ иконописи есть одна такая сторона, на которой, не дѣлая уступокъ своимъ художественнымъ принципамъ, Академикъ можетъ примириться съ иконописцемъ. Это историческая вѣрность, къ которой въ равной степени, хотя и неодинаковымъ путемъ, стремятся и историческій живописецъ и иконописецъ. Для иконописца источникъ историческаго правдоподобія—лицевой подлинникъ и вообще древнѣйшіе, чтимыя въ народѣ, иконы; для историческаго живописца — всѣ историческіе документы и памятники той эпохи, изъ которой онъ беретъ свой сюжетъ. Въ примѣненіи къ иконописи историческій живописецъ не ограничивается національными иконописными пособіями, которыя у насъ относятся ко времени значительно позднѣйшему, и разширяетъ кругъ своихъ источниковъ историческими данными вообще, а также древнѣйшими пособіями, предлагаемыми вообще исторіею искусства во фрескахъ, мозаикахъ, миніатюрахъ, хотя бы эти памятники и несоставляли исключительной принадлежности собственно русской иконописи, и хотя бы они находились внѣ Россіи, не только на Аѳонской Горѣ, въ Цареградѣ, Солунѣ, но и въ Италіи, Франціи и въ другихъ странахъ исповѣданія не православнаго.

Это важное отличіе живописца образованнаго отъ иконописца въ отношеніи къ источникамъ церковнаго искусства, съ точки зрѣнія науки и искусства, даетъ неоспоримое превосходство первому надъ послѣднимъ настолько же, насколько Древне-Христіянскія и раннія Византійскія фрески и мозаики (напр. въ Римѣ, Венеціи, Равеннѣ, въ Палермо), а также Миніатюры въ греч. рукописяхъ отъ VI до X-го в., удержали первоначальныя христіянскія вообще и въ частности, византійскія преданія изящнаго стиля въ бо́льшей чистотѣ, нежели русскія значительно позднѣйшія мозаики, фрески и иконы, и еще тѣмъ болѣе поздніе иконописные подлинники (XVII и даже XVIII стол.).

На этихъ основаніяхъ, Академикъ Сорокинъ, для изображенія Царя Константина и матери его Елены пользовался, относительно костюма, ближайшими ко времени этихъ святыхъ личностей художественными преданіями, въ знаменитыхъ мозаикахъ Св. Виталія въ Равеннѣ, изображающихъ въ торжественной процессіи царя Юстиніана и Царицу Ѳеодору, и относящихся къ VI-му столѣтію. А именно: Царь изображенъ въ короткомъ по колѣни нижнемъ одѣяніи (stola) съ узкими въ обтяжку рукавами изъ серебротканной матеріи (въ родѣ глазета), и въ длинной мантіи (на мозаикѣ въ пурпуровой, у Сорокина—въ красной), застегнутой пряжкою на правомъ плечѣ; на мантіи четвероугольное вышитое украшеніе (clavus), ведущее свое начало отъ древнѣйшаго наряда Римскихъ Сенаторовъ[1]); на

1) Weiss, Kostümkunde (im Mitterlalter) 1, стр. 21, фиг. 12.

головѣ низенькая корона, или діадема; на ногахъ башмаки, вышитые золотомъ и украшенные каменьями. Исторія искусства свидѣтельствуетъ намъ, что съ малыми измѣненіями тотъ же костюмъ былъ въ употребленіи за столѣтіе и болѣе до Юстиніана, въ эпоху ближайшую къ царю Константину; а именно почти такъ одѣты на серебряномъ щитѣ Баядосскомъ (конца IV или начала V-го в.) императоръ Өеодосій съ Гоноріемъ и Аркадіемъ[1]). Тотъ же костюмъ по преданію удерживается въ одѣяніи царей въ памятникахъ искусства собственно Византійскаго, какъ напр. въ греческихъ миніатюрахъ рукописи Григорія Богослова, IX в., въ Парижской публичной Библіотекѣ, въ Лобковской Псалтыри того же вѣка. Въ обѣихъ рукописяхъ встрѣчается изображенія Царя Константина, по костюму мало отличающееся отъ Юстиніана, равеннской мозаики, и отъ иконы Академика Сорокина.

Съ тою же вѣрностью этотъ живописецъ перенесъ костюмъ Өеодоры съ равеннской мозаики на царицу Елену. Сверхъ нижняго одѣянія (stola) надѣлъ онъ на нее пурпуровую мантію, шею и грудь украсилъ оплеченьемъ или бахромою изъ золота и драгоцѣнныхъ камней, а голову короною, повыше діадемы царя Константина.

Сказаннымъ костюмомъ, какъ кажется, ограничивается вся работа нашего художника по источникамъ. Все остальное обязано своимъ происхожденіемъ его личнымъ соображеніямъ. Царь Константинъ изображенъ среднихъ лѣтъ, смуглымъ, съ черною, небольшою, круглою бородою; въ рукѣ держитъ осмиконечный крестъ. Царица Елена — смуглая въ преклонныхъ лѣтахъ, руки сложила ладонями вмѣстѣ, которыя прижимаетъ пальцами, другъ между другомъ вложенными.

Если попытка Академика Сорокина возстановить настоящій костюмъ въ одѣяніяхъ этихъ равноапостольныхъ святыхъ заслуживаетъ всякаго уваженія въ глазахъ не только Археолога и иконописца, но и вообще всякаго читателя церковныхъ преданій; то другія подробности, опредѣляющія эти иконописные типы, изобрѣтенныя самимъ художникомъ столько же не согласны съ русскими иконописными подлинниками, сколько и вообще съ духомъ и древне-христіянскаго вообще и православнаго церковнаго искусства. Вопервыхъ, я не знаю ни одного изъ русскихъ иконописныхъ типовъ, у котораго были бы такъ сложены ладони и пальцы, какъ у царицы Елены, потому что этотъ образъ молитвы и благочестиваго умиленія приличенъ только католическому и притомъ не раннему искусству, и къ намъ сталъ входить только съ конца XVII вѣка. Вовторыхъ, по всѣмъ иконописнымъ

---

1) Ibid. стр. а 87, фиг. 42.

преданьямъ, освященнымъ на Руси давностью, Царь Константинъ изображается *не съ черною, а съ русою бородою.* Что же касается до *осмиконечнаго* креста, даннаго художникомъ въ руку Царю Константину; то можетъ быть, онъ перенесъ эту подробность на равноапостольнаго царя отъ архіепископа Максиміана, который на той же равеннской мозаикѣ изображенъ съ крестомъ, но съ *четвероконечнымъ;* крестъ осмиконечный многими столѣтіями позднѣе четвероконечнаго; и если уже г. Сорокинъ хотѣлъ держаться историческихъ основаній, то непремѣнно долженъ бы дать своему Константину крестъ именно четвероконечный; потому что иной формы креста въ эпоху этого императора не знали. А если бы художникъ не присоединилъ къ этимъ двумъ церковнымъ лицамъ мученицы Глафиры, то всего согласнѣе было бы, на основаніи русскихъ иконописныхъ подлинниковъ, между ними помѣстить водруженный крестъ Господняго распятія, обрѣтенный Царицею Еленою. Это былъ бы переводъ, хотя и позднѣйшій, но согласный съ преданьями не только русскими, но и Византійскими X в.

Въ заключеніе предлагаю тексты изъ русскихъ иконописныхъ подлинниковъ (подъ 21 Мая) по разнымъ редакціямъ, въ сличеніи съ нѣкоторыми изображеніями въ русской иконописи отъ XVI—XVIII стол.

1. «Царь и царица» оба держатъ честный крестъ Спасовъ правыма рукама. Царь всѣмъ подобіемъ аки Лука Евангелистъ, риза празелень съ лазорью, исподъ багоръ и баканъ, въ лѣвой рукѣ ширинка. На Царицѣ риза лазорь, исподъ киноварь; оба въ царскихъ вѣнцахъ». (По моей рукоп., краткой).

2. «Держатъ крестъ. На Царѣ риза празелень, исподъ багоръ красенъ, въ руцѣ ширинка, у матери его риза лазорь, исподъ киноварь». (По Филимоновской, краткой).

3. «Царь среднiй, брада Козмина, кудреватъ; шапка на главѣ, риза киноварь, исподъ празелень. На Еленѣ вѣнецъ царскій; платъ бѣлъ со главы на шію; риза багоръ, исподъ баканъ; въ рукѣ у Елены крестъ, а у Константина Царя руцѣ молебны ко кресту». (По Филимоновской, подробной).

4. «Константинъ подобіемъ русъ, брада Козмина, власы кудреватъ, на главѣ царская корона, порфира на немъ царская, багряная, предобрѣ устроенная, исподъ риза зеленая. Матерь его Елена, лицомъ чиста, мало морщиновата; на главѣ покрывало, концы распущены, и вѣнецъ царскій; риза темнобогряная порфира, исподъ свѣтло-багряная. Константинъ и Елена держатъ крестъ Христовъ». (По подлиннику, исправленному въ началѣ XVIII в.).

Итакъ, главнѣйшія особенности въ изображеніи этихъ святыхъ, по нашимъ подлинникамъ слѣдующія:

1) Между ними помѣщается водруженный крестъ.

2) Иконописный типъ Царя Константина сближенъ принятыми за общеизвѣстные образцы подобіями Евангелиста Луки и Безсребренника Космы. А по подлинникамъ (подъ 8 октября) Лука *русъ кудреватъ*, брада аки Флорова» и (подъ 1-мъ Ноября) «Косма образомъ и бородою средній, *русъ»;* варіантъ: «Обое (Косма и Даміанъ) подобіемъ, образомъ и власы, аки Флоръ». Что же касается до общеизвѣстнаго типа мученика Флора, то (подъ 18-мъ Авг.) онъ описывается такъ: «Флоръ подобіемъ *русъ*, власы съ ушей кратки, брада невелика, аки Никиты Мученика». Итакъ, по нашимъ подлинникамъ царь Константинъ единогласно изображается *русымъ* (въ чемъ, какъ замѣчено, представляетъ необъяснимое противорѣчіе національнымъ преданьямъ изображеніе Академика Сорокина).

3) Въ типѣ царицы Елены старческія морщины означены только въ подлинникѣ позднѣйшемъ, исправленномъ. Древность допускала сопостановленіе молодой фигуры Царицы Елены рядомъ съ равноапостольнымъ ея сыномъ.

4) Отличительною подробностью въ костюмѣ Елены, какъ по всѣмъ подлинникамъ, такъ и по изображеніямъ на иконахъ и въ миніатюрахъ— означается бѣлый платъ, спускающійся съ головы на шею, или покрывало съ распущенными концами[1]).

Что же касается до костюма вообще обоихъ этихъ святыхъ, то какъ въ подлинникахъ, такъ и въ памятникахъ русской иконописи, онъ изображается съ различными видоизмѣненіями, свидѣтельствующими о подновленіи древняго преданія, и поведшими къ нѣкоторымъ неточностямъ и даже противорѣчіямъ, которыя, какъ видно изъ приведенныхъ текстовъ, вкрались и въ подлинники. То оба эти святые изображаются, по подлинникамъ, въ царскихъ вѣнцахъ; то Царь Константинъ въ шапкѣ, а Царица Елена въ царскомъ вѣнцѣ, то наконецъ почему-то допущено подобозначущее разнорѣчіе между царской короною Константина и царскимъ вѣнцомъ Елены. Въ раннихъ подлинникахъ оба святые — вообще въ ризахъ (конечно, царскихъ), а въ познѣйшемъ—въ порфирахъ. Еще большее противорѣчіе встрѣчаемъ въ колоритѣ одѣяній. Такъ по одному подлиннику на царѣ Константинѣ *риза празеленъ, исподъ багоръ красенъ*, по другому — наоборотъ *риза кино-*

---

1) Смотр. на иконѣ въ Троицкой Лаврѣ, въ ризницѣ подъ № 349 (XV — XVII), въ миніатюрахъ хронографа XVII в. въ Импер. Публ. Библ., въ позднѣйшихъ печатныхъ святцахъ.

варъ, *исподъ празеленъ*, наконецъ по исправленному — порфира *багряная*, исподъ зеленый.

Изъ приведеннаго мною сличенія новыхъ произведеній Академика Сорокина съ русскими иконописными преданіями извлекаются слѣдующіе выводы:

1) Этотъ художникъ, для изображенія Царя Константина, очевидно, не справлялся съ иконописными подлинниками; въ противномъ случаѣ онъ изобразилъ бы его *русымъ*.

2) Желая держаться историческихъ основъ въ костюмѣ, онъ былъ не послѣдователенъ, давъ въ руки царю Константину *осмиконечный* крестъ, котораго въ времена царя еще не знали.

3) Хотя онъ оказалъ услугу Русской иконописи возведеніемъ костюма равноапостольнаго Царя и его Матери къ древнѣйшимъ источникамъ, по равеннскимъ мозаикамъ, но это сдѣлано было имъ независимо отъ критики русскихъ источниковъ, которые онъ игнорировалъ; въ противномъ случаѣ онъ, вѣроятно, заимствовалъ бы изъ нихъ отличительную черту костюма царицы Елены—покрывало, спускающееся изъ подъ вѣнца на шею, подробность, встрѣчающуюся и въ памятникахъ древне-христіянскаго искусства.

4) Если наши подлинники должны быть провѣрены по древнѣйшимъ источникамъ и по нимъ исправлены—для практическаго употребленія; то еще болѣе для той же цѣли невозможно новому художнику ограничиваться только древнѣйшими обще-христіянскими или ранними Византійскими источниками, безъ пособія русскихъ подлинниковъ и памятниковъ Русской иконописи.

5. Академикъ Сорокинъ удовлетворилъ нѣкоторымъ условіямъ иконописи, потому только, что съ точки зрѣнія историческаго живописца, хотѣлъ быть исторически вѣренъ и въ иконахъ, и именно въ костюмахъ изображенныхъ имъ святыхъ. Онъ менѣе погрѣшителенъ, нежели его предшественники Академики, потому только, что пользовался лучшими источниками, нежели эти послѣдніе, безъ разбору копировавшіе для русскихъ иконъ фигуры съ картинъ позднѣйшихъ школъ живописи Итальянской, Французской и даже Голландской. Но какъ и его предшественники, онъ остался равнодушенъ къ собственно русскимъ церковнымъ преданьямъ, какъ въ типѣ царя Константина, такъ и въ излишне сентиментальномъ и тревожномъ выраженіи царицы Елены, дополнивъ это выраженіе вовсе ненужною новизною въ сложеніи ея рукъ и пальцевъ. Вслѣдствіе того, его иконы, отличающіяся отъ общепринятыхъ костюмовъ, хотя и вѣрнымъ исторически, останутся не понятны и чужды всѣмъ, привыкшимъ къ обычнымъ, національнымъ, типамъ этихъ обоихъ святыхъ. Однимъ словомъ, историческая

живопись сама по себѣ, безъ пособій иконописныхъ, для русскаго церковнаго искусства не годится.

Наконецъ 6) не смотря на неоспоримыя достоинства въ воспроизведеніи костюмовъ царскихъ личностей, новый живописецъ явился непогрѣшительнѣе въ изображеніи Св. Софіи, потому что держался обычныхъ, національныхъ преданій, и если бы онъ избѣжалъ вовсе ненужной пестроты, бросающейся въ глаза, особенно въ одѣяніи ангеловъ, то эту икону можно бы было постановить на ряду съ лучшими произведеніями, того же содержанія, дошедшими до насъ отъ школъ древне-русской иконописи.

СКАЗАНІЕ О СОЗДАНІИ ЦЕРКВИ СВ. СОФІИ.

Предисловіе.

Развитіе поэтическаго элемента въ легендахъ состояло въ тѣсной связи съ элементомъ художественнымъ вообще. Даже самая проза въ книгахъ чисто-церковнаго содержанія, у народовъ христіянскихъ, съ точки зрѣнія развитія литературныхъ идей, должна быть изучаема въ связи съ исторіею христіянскаго искусства и преимущественно храмоваго зодчества и иконописи. Такъ по мѣрѣ сооруженія древнѣйшихъ христіянскихъ храмовъ по священному обычаю на мощахъ мучениковъ, полагаемыхъ въ основу храма подъ алтаремъ, приводились въ извѣстность самыя житія тѣхъ мучениковъ и составлялись о нихъ книги подъ именемъ *мартирологіевъ*. Сооруженіе и украшеніе каждаго древнѣйшаго храма окружено таинственнымъ обаяніемъ чудеснаго и сверхъестественнаго. Сооруженіе древнихъ храмовъ во имя св. Софіи, Премудрости Божіей, въ Кіевѣ и Новѣгородѣ говоритъ о томъ художественно-религіозномъ вліяніи, какое Византія своимъ знаменитымъ Софійскимъ храмомъ оказала на новообращенную Русь въ XI вѣкѣ. Даже къ X в. легенда относитъ это вліяніе на чувство и воображеніе Владиміровыхъ пословъ, которые, изслѣдуя на мѣстѣ различныя вѣроисповѣданія, такъ разсказывали, возвратившись домой, о цареградскомъ Софійскомъ храмѣ: «придохомъ же въ Греки, и ведоша ны, идѣже служатъ Богу своему и не свѣмы, на небѣ ли есмы были, ли на земли: нѣсть бо на земли такаго вида, ли красоты такоя, и недоумѣемъ бо сказати; токмо то вѣмы, яко онъдѣ Богъ съ человѣки пребываеть, и есть служба ихъ паче всѣхъ странъ. Мы убо не можемъ забыти красоты тоя; всякъ бо человѣкъ, аще укуситъ сладка, послѣди горести не пріимаетъ, тако и мы не имамы сдѣ быти» [1]).

1) Полн. собр. рус. лѣтописей 1, 46.

Въ этой легендѣ во всей наивности высказывается непритворный восторгъ, возбужденный въ вѣрующихъ сердцахъ великолѣпіемъ цареградскаго храма. Чувство эстетическое такъ тѣсно связано тутъ съ религіознымъ умиленіемъ, какъ это можетъ быть въ самую раннюю эпоху христіянскаго просвѣщенія. Не одно подражаніе, но и внутренняя художественно-религіозная потребность была причиною сооруженія на Руси храмовъ во имя Софіи Премудрости. Если отвлеченная высокая идея о *божественной Премудрости*, которой посвященъ византійскій храмъ не вполнѣ ясна была простодушной Руси XI вѣка, по крайней мѣрѣ безотчетное эстетическое и религіозное чувство удовлетворялось подобіемъ или подражаніемъ тому высшему храмовому идеалу, который по легендѣ впервые возбудилъ, въ некрещеной еще Руси, высокую мысль о пребываніи самого Бога съ людьми во время молитвы.

Какъ бы то ни было, но надобно полагать, что сказанія о сооруженіи цареградской Софіи уже въ раннее время были внесены въ нашу литературу въ переводахъ съ греческаго, и въ подробномъ, и въ краткихъ извлеченіяхъ въ хронографахъ.

Самое интересное для нашихъ благочестивыхъ предковъ въ этомъ сказаніи[1]) было повѣствованіе о чудесахъ, при которыхъ храмъ былъ созидаемъ. Особенное вниманіе заслуживали три чуда, внесенныя и въ хронографъ: 1) о золотѣ, 2) о трехъ оконцахъ, 3) о именованіи церкви отъ ангела божія. Изъ нихъ второе интересно для исторіи архитектуры алтарныхъ оконъ, а третье свидѣтельствуетъ намъ о томъ, что въ Византіи былъ обычай употреблять въ клятвахъ священное имя Софіи, Премудрости Божіей.

Для исторіи художественныхъ преданій древней Руси особенно важно въ сказаніи о цареградской Софіи свидѣтельство, что въ этомъ храмѣ было 365 придѣловъ т. е. по придѣлу на каждый день въ году и каждый придѣлъ во имя того святаго, котораго память празднуется въ тотъ день. Такимъ образомъ, придѣлы св. Софіи всѣ вмѣстѣ взятые, составляли какъ бы архитектурный и живописный мѣсяцословъ и вполнѣ соотвѣтствовали любимому чтенію, которое древне-русскіе христіяне находили въ прологахъ, расположенныхъ по мѣсяцамъ и по днямъ и содержащихъ въ себѣ житія святыхъ, поученія и назидательныя повѣсти.

Такимъ образомъ, св. Софія, какъ Слово Божіе, т. е. какъ священное и церковное писаніе, обнимала въ своихъ стѣнахъ всю церковную святыню и всѣ христіянскія преданія, приведенныя въ систему мѣсяцослова. Въ по-

1) Мы печатаемъ его по списку Синодальной Библіотеки, XVI в., № 792.

слѣдствіи, когда у насъ въ концѣ XVI и въ началѣ XVII вѣка, стали появляться иконописныя руководства подъ именемъ подлинниковъ, свидѣтельство о 365 придѣлахъ цареградской Софіи было положено въ основу подлинника, расположеннаго тоже по мѣсяцослову.

Отъ сказанія о св. Софіи перейдемъ къ самому храму.

Церковь св. Софіи въ Константинополѣ, въ теченіи тысячелѣтія составлявшая гордость восточныхъ христіанъ, есть величайшее изъ произведеній византійскаго искусства. Первое основаніе ея приписываютъ императору Константину Великому: говорятъ, что въ двадцатомъ году своего правленія (въ 326 г. до Р. Х.) онъ въ новоизбранной столицѣ своей Имперіи основалъ базилику и посвятилъ ее Божественной Премудрости—τῇ ἁγίᾳ σοφίᾳ. Вслѣдствіе неизвѣстныхъ причинъ (по однимъ землетрясенія, по другимъ, вслѣдствіе малой величины церкви, несоотвѣтствовавшей болѣе возраставшему народонаселенію Византіи), сынъ Константина Великаго, императоръ Констанцій, увеличилъ и частью снова выстроилъ ее и въ 360 году съ большою торжественностью освятилъ свою великолѣпную постройку. Но и въ этомъ новомъ видѣ церковь св. Софіи вскорѣ подверглась новымъ бѣдствіямъ: въ 404 году, въ возстаніи, происшедшемъ по случаю ссылки патріарха св. Іоанна Златоуста при императорѣ Аркадіѣ, восточная часть церкви сильно потерпѣла отъ пожара, произведеннаго аріанами. Во времена малолѣтства императора Ѳеодосія Младшаго она, по видимому, снова горѣла, потому что въ 415 году Ѳеодосій реставрировалъ ее. Въ этомъ видѣ существовала она до губительнаго пожара, происшедшаго въ январѣ 532 года, во время борьбы партій цирка, въ которой погибли тридцать пять тысячъ человѣкъ, сгорѣло полъ-города и вмѣстѣ съ нимъ и Константиномъ основанный храмъ св. Софіи.

Это древнѣйшее зданіе, судя по извѣстіямъ писателей, была базилика, имѣвшая продолговатый планъ, крытая деревянною крышею, чтó и объясняетъ частые пожары, постигавшіе это зданіе. Поэтому, когда тотчасъ послѣ послѣдняго бѣдствія, императоръ Юстиніанъ вознамѣрился въ наискорѣйшій срокъ на мѣстѣ древней базилики создать новый *«великолѣпнѣйшій изъ всѣхъ памятниковъ, построенныхъ со временъ сотворенія міра»*, онъ предложилъ архитекторамъ, чтобы новое зданіе, наивозможнѣйшимъ образомъ было обезопасено отъ огня. Консеквентно проведенная имъ система куполовъ предохранила ихъ произведеніе до нынѣшняго дня отъ пожаровъ, столь еще частыхъ и гибельныхъ и нынѣ въ Константинополѣ.

Юстиніанъ былъ человѣкъ, умѣвшій не только задумать великое предпріятіе, но и найдти средства для его осуществленія. Еще до построенія новой церкви св. Софіи, онъ призвалъ къ себѣ на службу величайшаго изъ современныхъ архитекторовъ Антемія, уроженца города Траллесъ (въ Малой Азіи); ему-то поручилъ онъ сочинить планъ новой церкви и спустя 40 дней послѣ пожара, 23 февраля, былъ заложенъ первый камень этого зданія.

Что Антемій былъ не только геніальный, но и свѣдующій въ математическихъ наукахъ человѣкъ, это доказываетъ необыкновенная смѣлость его постройки. Ему приписывали различныя изобрѣтенія, и византійскіе историки разсказываютъ разные анекдоты, доказывающіе его глубокія, по тогдашнему времени, познанія въ механикѣ и физикѣ. Не менѣе славенъ былъ его сотрудникъ Исидоръ изъ Милета. Замѣчательно, что оба строителя св. Софіи были уроженцы Малой Азіи, страны, издревле славившейся своими колоссальными постройками. Самъ императоръ принималъ наидѣятельнѣйшее участіе въ сооруженіи храма. Начальники провинцій византійской имперіи получили повелѣніе вездѣ тщательно отыскивать драгоцѣнные мраморы, колонны и различнаго рода скульптуру, которая могла быть пригодна для новаго зданія. Тогда были обобраны древніе языческіе храмы Малой Азіи и Греціи и со всѣхъ сторонъ стекались матеріалы, украшавшіе нѣкогда античные портики и термы. Одна римская знатная дама, Марція, послала на плотахъ Юстиніану восемь колоннъ, украшавшихъ храмъ Солнца въ Баальбекѣ, построенный Авреліаномъ. Константинъ, преторъ города Эфеса, въ Малой Азіи, послалъ къ нему восемь другихъ колоннъ изъ зеленаго мрамора, съ черными пятнами, которые, вѣроятно, были взяты отъ знаменитаго храма Діаны Эфесской. Доходы обширнаго государства, какими Юстиніанъ могъ произвольно располагать, были обращены на построеніе св. Софіи; сверхъ того наложены были новыя подати для покрытія огромныхъ издержекъ на построеніе. Юстиніанъ, для этой постройки, приказалъ расплавить даже свинцовыя трубы городскихъ фонтановъ и замѣнить ихъ глиняными. Съ всѣхъ сторонъ стекались рабочіе; впрочемъ число ихъ позднѣйшіе византійскіе писатели сильно преувеличиваютъ: они говорятъ, что подъ начальствомъ каждаго архитектора находилось сто мастеровъ каменьщиковъ, и каждый изъ послѣднихъ начальствовалъ надъ сотнею рабочихъ. Такимъ образомъ работали на правой сторонѣ церкви пять тысячъ человѣкъ и столько же на лѣвой.

Но и лично принималъ Юстиніанъ самое дѣятельное участіе въ построеніи св. Софіи. Чтобы придать рабочимъ энергію и похвалою или порицаніямъ споспѣшествовать успѣшному ходу работъ, онъ почти ежедневно

посѣщалъ постройку: такъ какъ церковь св. Софіи находилась недалеко отъ императорскаго дворца, то Юстиніанъ приказалъ соединить его съ строющеюся церковью посредствомъ галлереи, позволявшей ему, во всякое, хотя бы ненастное время, появляться невидимо отъ народа, на постройкѣ и наблюдать за производствомъ работъ. Взирая на построеніе церкви св. Софіи, какъ на дѣло предпринятое бреннымъ человѣкомъ для прославленія Всемогущаго, онъ, исполненный смиренія, являлся на постройкахъ въ худой и простой льняной туникѣ съ покрытою главою и съ посохомъ въ рукахъ. Лично награждалъ онъ самыхъ ревностныхъ. Позднѣйшія легенды приписываютъ ему даже часть славы въ сооруженіи этой церкви: разсказывали, будто ангелъ, низлетавшій съ неба, открылъ ему многія изъ архитектурныхъ формъ, употребленныхъ при построеніи храма, будто во время сна нисходило на него рѣшеніе проблемъ, тщетно искомыхъ строителями.

Юстиніанъ лично, съ большою торжественностію, положилъ первый камень, и патріархъ константинопольскій возсылалъ къ небу молитвы, дабы Господь излилъ свое благословеніе на этотъ огромный трудъ. Зданіе заложено было необыкновенно прочно. Стѣны его были возведены изъ кирпича, а массивныя столбы, на которыхъ долженъ былъ покоиться гигантскій куполъ, изъ огромныхъ известковыхъ блоковъ. Когда слѣдовало приступить къ построенію купола, Юстиніанъ послалъ на Родосъ троихъ изъ преданныхъ ему лицъ—Троила, Василія и Колоквинта для наблюденія надъ изготовленіемъ кирпичей, назначенныхъ для купола.

Внутреннее изукрашеніе церкви св. Софіи отличалось необыкновеннымъ великолѣпіемъ: стѣны ея были покрыты драгоцѣнными мраморами, живописью и мозаикою на золотомъ полѣ; капители и карнизы вызолочены; куполъ горѣлъ въ золотѣ. Священные сосуды, канделябры, числомъ болѣе шести тысячъ, и кресты были большею частію всѣ изъ массивнаго золота; двадцать-четыре большія евангелія блистали драгоцѣнными украшеніями; не меньшимъ же богатствомъ матеріала отличались трапеза, амвонъ, весьма обширный и сѣдалища для духовенства. Благодаря неутомимой энергіи Юстиніана, по истеченіи 5 лѣтъ, 11 мѣсяцевъ и 10 дней со времени большаго пожара великолѣпное зданіе, со всѣмъ внутреннимъ своимъ убранствомъ, было приведено къ окончанію. Торжественное освященіе св. Софіи послѣдовало 26 Декабря 537 года: императоръ, на колесницѣ, запряженной четырьмя конями, отправился сперва на ипподромъ, гдѣ были убиты 1000 быковъ, 10,000 овецъ, 600 оленей, 1000 свиней, 10,000 куръ и 10,000 цыплятъ; и все это вмѣстѣ съ 30,000 мѣръ хлѣба было роздано народу. Потомъ, въ сопровожденіи патріарха, Юстиніанъ направилъ стопы свои къ храму св. Софіи. Когда двери отверзлись, онъ взошелъ на амвонъ и, испол-

ненный удивленія къ собственному произведенію, воскликнулъ: Слава Всемогущему, который счелъ меня достойнымъ совершить это великое дѣло! Я побѣдилъ тебя, Соломонъ! [1]) (νενίκηκα σε, Ζαλομῶν). Церковь была освящена и послѣ церемоніи освященія одинъ изъ военачальниковъ разсыпалъ по полу три центнера золота, которые подобраны были народомъ. Молитвы, общественныя торжества и раздача денегъ продолжались двѣ недѣли.

Но Юстиніанъ, желавшій предупредить возможность разрушенія церкви св. Софіи посредствомъ огня, введеніемъ новой архитектурной формы въ новыхъ размѣрахъ, не предчувствовалъ, что другое бѣдствіе, столь частое въ южной Европѣ, еще при его жизни будетъ весьма гибельнымъ для великолѣпнаго его созданія. Двадцать два года послѣ освященія церкви, вслѣдствіе сильнаго и продолжительнаго землетрясенія, восточная часть купола рушилась и въ паденіи своемъ раздробила трапезу съ балдахиномъ и амвонъ. Юстиніанъ тотчасъ приступилъ къ реставраціи церкви: нѣкоторыя части зданія были укрѣплены, куполъ поднятъ на 25 ф. выше, возобновлено внутреннее великолѣпіе храма и пять лѣтъ спустя послѣ этого несчастнаго событія церковь св. Софіи была снова освящена 24 Декабря 563 года.

Съ тѣхъ поръ, несмотря на частыя землетрясенія и другія бѣдствія, постигавшія Константинополь, церковь св. Софіи мало измѣняла свой видъ, данный ей въ послѣдній разъ императоромъ Юстиніаномъ, хоть она и подвергалась разнымъ реставраціямъ въ IX, X и XIV столѣтіяхъ. Большей части своего внутренняго великолѣпнаго убранства лишилась она въ 1204 году, вслѣдствіе грабежа при взятіи Константинополя латинскими крестоносцами. Но величайшее бѣдствіе постигло церковь св. Софіи въ 1453 году: 29 мая Турки окончательно овладѣли столицею византійской имперіи. Магометъ II (такъ разсказываетъ историкъ Оттоманской имперіи Гаммеръ) въ полдень получивъ извѣстіе, что весь городъ находится во власти побѣдителей, въ сопровожденіи визирей и гвардіи въѣхалъ въ Константинополь и направился прямо къ церкви св. Софіи. Онъ сошелъ съ лошади и пѣшкомъ вступилъ въ церковь. Съ удивленіемъ взиралъ онъ на ея великолѣпныя колонны и чѣмъ выше къ куполу подымались его взоры, тѣмъ болѣе росло его удивленіе. Потомъ онъ повелѣлъ одному изъ муеззиновъ призвать правовѣрныхъ къ молитвѣ и самъ совершилъ ее близь святой трапезы. Этимъ поступкомъ церковь св. Софіи была осквернена для христіанъ и освящена для послѣдователей Магомета и съ той поры раздается въ ней монотонный призывъ муеззина: Аллахъ иншъ Аллахъ!

---

1) Т. е. какъ строителя знаменитаго Іерусалимскаго храма.

Это трагическое событіе было историками въ послѣдствіи украшено разными прибавленіями. Они разсказывали, что Магометъ въ церковь св. Софіи въѣхалъ верхомъ на конѣ и даже съ лошадью вскочилъ на трапезу. Гораздо трогательнѣе слѣдующая легенда: когда Магометъ въѣхалъ въ св. Софію, то искавшіе здѣсь убѣжище христіане молились и священникъ окруженный дьяконами и другими священно-служителями, служилъ обѣдню. Толпа, пораженная ужасомъ, съ шумомъ разбѣжалась во всѣ стороны: священникъ покинулъ алтарь и бѣжалъ изъ церкви въ дверь, находившуюся въ одной изъ галлерей. Но едва вышелъ служитель Божій, какъ дверь вдругъ скрылась подъ каменною стѣною. Когда христіане снова овладѣютъ Константинополемъ, говоритъ легенда, то эта дверь сама собою отворится и священникъ выйдетъ изъ нея и окончитъ литургію.

Впрочемъ Турки сдѣлали мало измѣненій въ церкви св. Софіи и эти измѣненія касаются преимущественно ея внѣшности, которыя пристройкою минаретовъ, уничтоженіемъ или передѣлкою разныхъ побочныхъ зданій и прибавленіемъ неуклюжихъ и безобразно-массивныхъ контрфорсовъ получила совершенно иной видъ, который не находится ни въ какомъ отношеніи съ красотою внутренности этого зданія. Во внутренности были совершенно удалены бема, солея и амвонъ со всѣми ихъ богатыми украшеніями; мозаики забѣлены и на мѣстѣ ихъ написаны изрѣченія изъ корана. Магометанскій культъ потребовалъ только устройства ниши, именуемой мирабъ, въ которой сохраняется коранъ, минбара (каѳедры), макриля (не высокой террасы) и особой ложи для султана. Въ обширныхъ пространствахъ св. Софіи не трудно было найдти мѣсто для этихъ потребностей мусульманской мечети. Само собою разумѣется, что церковь св. Софіи лишилась всѣхъ своихъ сокровищъ и украшеній: огромныя ковры покрываютъ ея прекрасный мраморный полъ и даже кусочки отпадающихъ мозаикъ продаются мусульманами любопытнымъ европейскимъ путешественникамъ.

Неудивительно, если этотъ храмъ, столь важный для византійской исторіи, (потому что въ немъ происходили главнѣйшіе акты государственной жизни византійской имперіи, какъ напр. коронованіе, бракосочетаніе и другія торжества императоровъ) со времени основанія своего обратилъ на себя вниманіе различныхъ писателей, изъ которыхъ многіе передали намъ весьма любопытныя подробности объ исторіи его построенія, а другіе описали его въ малѣйшихъ подробностяхъ. Между византійскими писателями преимущественно трое, какъ современники построенія св. Софіи при Юстиніанѣ, заслуживаютъ довѣрія: это—Прокопій, Павелъ Силентіарій и Агатіасъ (Agathias). Прокопій, посвятившій постройкамъ Юстиніана цѣлое сочиненіе, въ которомъ по обычной лести того времени онъ приписываетъ

этому императору множество зданій, построенныхъ только въ его время, а не имъ самимъ, въ описаніи св. Софіи кратокъ и кромѣ того тяжелъ и напыщенъ. Вѣроятно это древнѣйшее ея описаніе, изданное до 558 года, было уже извѣстно второму описателю этого храма, Павлу Силентіарію, одному изъ важнѣйшихъ сановниковъ при дворѣ, знаменитому и родомъ и богатствомъ своимъ, который въ то же время былъ одинъ изъ ученѣйшихъ и образованнѣйшихъ людей, занимался древнею греческою литературою и самъ въ стихахъ подражалъ древнимъ писателямъ. Онъ оставилъ намъ стихотворное описаніе св. Софіи и амвона, въ ней находившагося, читанное имъ въ присутствіи самаго Юстиніана и его двора въ императорскомъ дворцѣ. Цѣль этого стихотворенія есть прославленіе какъ самаго зданія, такъ и его строителя и вмѣстѣ реставратора. Въ этой поэмѣ есть много интересныхъ подробностей, преимущественно о внутреннемъ изукрашеніи церкви, теперь уже не существующемъ.

Историкъ Агатіасъ сообщаетъ только нѣкоторыя свѣдѣнія о реставраціи купола, произведенной Юстиніаномъ и объ удивительныхъ познаніяхъ архитектора Антемія. Позднѣйшіе византійскіе писатели, и именно анонимъ, изданный Бандури, сообщаетъ о событіяхъ, происшедшихъ до ихъ времени, столько важныхъ свѣдѣній, что фантастическимъ разсказамъ ихъ въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ они разнствуютъ съ разсказами вышеназванныхъ писателей, никакъ не слѣдуетъ довѣрять.

Весьма любопытное описаніе св. Софіи въ послѣднія времена Византійской имперіи находится въ дневникѣ путешествія Исландца Рюи Гонзалеса де Клавихо, посланнаго Генрихомъ III, королемъ Кастиліи и Леона съ посольствомъ къ Тамерлану. Клавихо былъ въ Константинополѣ въ 1403 году. О состояніи церкви св. Софіи во времена турецкаго владычества говорятъ два путешественника—Гиллiусъ и Грело, видѣвшіе ее въ XVII в. Одно изъ важнѣйшихъ вспомогательныхъ пособій для изученія исторіи этой церкви есть отдѣлъ, посвященный ей въ описаніи Константинополя, изданномъ въ 1680 необыкновенно ученымъ и трудолюбивымъ французскимъ писателемъ Дюканжемъ. Этотъ ученый, обладавшій огромною начитанностію въ византійской литературѣ, которую въ настоящее время едва ли гдѣ бы то ни было встрѣтишь въ ученомъ мірѣ, собралъ въ третьей книгѣ Описанія Константинополя изъ византійскихъ писателей всѣ мѣста, относящіяся къ этому храму и подвергъ ихъ критической оцѣнкѣ.

Въ новѣйшее время церковь св. Софіи много пострадала отъ небрежнаго надсмотра лицъ, которымъ былъ порученъ этотъ храмъ. Софты до того мало заботились о сохранности драгоцѣннѣйшаго памятника византійскаго искусства, что даже неопытные предвидѣли быстрое его разрушеніе,

если не будутъ предприняты сильныя мѣры для энергической реставраціи. Вслѣдствіе повелѣнія султана Абдулъ-Меджида эта реставрація поручена была въ 1847 году итальянскому архитектору Фоссати, который исполнилъ возложённое на него порученіе, съ большимъ знаніемъ дѣла. Вмѣстѣ съ тѣмъ реставрація церкви св. Софіи представляла весьма удобный случай для всесторонняго изученія этого памятника и этимъ-то случаемъ рѣшился воспользоваться нынѣшній прусскій король, просвѣщенный любитель древне-христіанскаго искусства. По его повелѣнію это изслѣдованіе было поручено архитектору В. Зальценбергу: помосты, наполнявшіе и окружавшіе все зданіе, дозволяли ему изслѣдовать его во всѣхъ частяхъ наиточнѣйшимъ образомъ и такъ какъ въ это же самое время перестраивались въ Константинополѣ двѣ другія византійскія церкви, превращенныя въ мечети, то Зальценбергъ воспользовался этимъ счастливымъ обстоятельствомъ для изученія и другихъ нынѣ еще существующихъ остатковъ древне-христіанской архитектуры въ бывшей столицѣ Восточной имперіи. Результатъ его изслѣдованія появился въ свѣтъ въ великолѣпномъ изданіи, вышедшемъ подъ заглавіемъ: Altchristische Baudenkmale von Constantinopel vom V bis XII Jahrhundert. Von W. Salzenherg. Berlin 1854 in. fol. Впервые въ текстѣ этого изданія, кромѣ историческихъ свѣдѣній, мы встрѣчаемъ сдѣланное отличнымъ и ученымъ спеціалистомъ подробное описаніе св. Софіи и художественную характеристику этого зданія. Весьма любопытное приложеніе къ тексту составляетъ переводъ на нѣмецкій языкъ стихотворнаго произведенія Павла Силентіарія, которое даетъ намъ полное понятіе о богатомъ внутреннемъ изукрашеніи этого храма. Въ великолѣпномъ атласѣ этого изданія, состоящемъ изъ 39 рисунковъ, превосходно или гравированныхъ или литохромированныхъ, рисунки VI—XXXII посвящены церкви св. Софіи: всѣ архитектурные чертежи сдѣланы по точнымъ измѣреніямъ и изображаютъ это зданіе какъ въ планѣ, такъ во всѣхъ разрѣзахъ и деталяхъ. Впервые получаемъ мы въ нихъ самое полное и достовѣрное представленіе объ архитектурной композиціи этого зданія и отчасти и о системѣ его изукрашенія. Въ особенности драгоцѣнны весьма точные снимки съ мозаичныхъ картинъ, нынѣ, послѣ реставраціи ихъ, вслѣдствіе мусульманскихъ законовъ, снова скрытыхъ отъ любопытныхъ взоровъ христіанъ. Впрочемъ должно замѣтить, что многія изъ важнѣйшихъ картинъ, во время прибытія Зальценберга въ Константинополь, были реставраторами уже снова забѣлены, такъ что ему не удалось ихъ издать въ своемъ сочиненіи. Тѣмъ не менѣе намъ положительно извѣстно, что всѣ мозаики св. Софіи во времена реставраціи, произведенной г. Фоссати, были фотографированы и зарисованы другими художниками и нынѣ гравируются въ Дармштадтѣ,

что можно надѣяться на скорое изданіе этихъ важнѣйшихъ матеріаловъ для исторіи византійской живописи.

Самъ реставраторъ церкви св. Софіи архитекторъ Фоссати издалъ въ 1852 г. прекрасный альбомъ подъ заглавіемъ: Aya Sophia Constantinople, as recently restored by order of H. M. the Sultan Abdul Medjid. From the original drawings by Chevalier Gaspard Fossati, litographed by Lovis Haghe. London. Это есть собраніе живописныхъ видовъ внѣшности и внутренности св. Софіи, дающее весьма живую идею о живописномъ впечатлѣніи, производимомъ этимъ храмомъ и въ этомъ отношеніи оно составляетъ пріятное дополненіе къ серьезному труду Зальценберга. Самобытнаго же научнаго достоинства оно не имѣетъ.

Сказаніе ѿ созаніи великіа бжіа цркви стыа содѣа. ѣ есть в костантине градѣ. ю созда. блговѣрный црь. йоустіанъ. в лѣ ҂ѕ. и і. ста на црьство и бы все цртва е. лѣ. лд.

Есть създаніе в костантинѣ градѣ, стыа бжіа великіа цркви, зовемыа стыа софѣа. правеѐ возвиже ю великїй црь костантинъ похлоупо подобно[1]) стго агаѳоника[2]), и скочавъ постави. и иныѐ многіе цркви, до лѣта ѳеѡдосіа велика. Бы вторый съборъ в костантинѣ градѣ. в лѣ. ҂е. ѿ. пг, взоустивше бо ареане. попалиша покро стыа соѳѣа нектареиⷯ патріархъ. сѣдаше бо стѣи ирините втасей,[3]) юⷯ създа костантинъ црь. миноустаⷯ два лѣта стоаше непокровенна; Црь же ѳеѡдосіи повелѣ роумиану магистроу да покрыеть ю мраморо; по .лв. мѣте ѳеѡдосіа цра. и по костантине цри за .с. лѣтъ. и по избіеніи на подрумій. ҂а. и. х.[4]) моуⷯ. И вдѡхноу бѣ в оу. блгочтвомоу црю. іоустіаноу создати цркв стыа, такобаⷯ нѣ бы содѣланна ѿ адама; Црь же йоустіанъ напи стратиго свой, и началнико и соудіамъ. на всѣ страна. дани събирати по оуроко, ѿ всакіа страны. всточныа, и западныа, и полоудньныа, и полоуноцныа. събравше дани послаша къ црви. ѿ всѣ ѡстро. н, бы даніи, бгатство веліе. ꙗко бы злата. х кентарей. а сребра. ҂в. кентарей. А едина[5]) има рк. литръ. Повелѣ црь испытати всюдоу. да како ѡбращоуть цркбныа стопы. и постолпіа настолпіаже[6]). и преграды дверныа, и аспиды и мраморы, и прочааⷯ[7]) достоитъ цкви и вса повелѣннаа ѿ цра ѡбретоша, ѿ ветхы идолскы црквей. и ѿ ветхы бань и домо. и се нѣкаа жена именѐ маркіа.[8]) да дары .и. стопъ в зелены досточюдны, ѿ рима създанны ѿ аверкіана цра. и писца іоустіана и лоутаⷯ. и ноутара, привезоша столпы к цркви иныхъ же столпо .и. чюдны привезе зелены ѿ еѳеса. константи страти, и здѣланы вса равны[9]) и в мѣроу. прочааⷯ столпы ѡвы ѿ кизика. ѡвы ѿ троады. и иныаⷯ ѿ островь ѡкроужны. цри и кнзи прислаша. такоⷯ и проча оугодіа же подобна цркви, и проа вещи вса си събраша, въ з. лѣ Въ .ві. лѣ оустіа-

нова цр҇тва. прѣнар҇енноую цр҇кв ѿ великаго цр҇а кѡ҇стантина зданноую ѿ ѡ҆сновы разори. и вещи[10]) єа пр҇но положи, и и[11]) потребы имѣаше а҆. зане многоу и вещи҇леному вещ оустроити ємоу, изрѧднеє, на҇т искоуповати домы бли҇ тоу соущаѧ; Коупленїє. прьвоє. Первоє оубо вдовица нѣкаа имене҇, а҆нна. домъ єа исцыненъ бѣ҇. на. ҇сп. литрь злата. и посылаше к неи цр҇ь велможи своа҆, молѧ ѿ домоу єа҆. и ничто ѹ҆спѣвахѹ. но и са҇ цр҇ь ше҇ моли ю. ѿ цѣнѣ домѹ єа, ѡна гл҇а ко цр҇ю. не хощоу цѣны приати на домоу своемъ. но и хощеши здати цр҇кв бж҇їю да погребенна боудоу бли҇ домоу мое҇, да имамъ и а҆ мзоу въ дн҇ь соудны҇. и ѡбѣща҇ цр҇ь еи погрести ю тоу и по совершенїи цр҇кви поминати ю. єсть же мѣсто домоу єа҆. сосоудохранителница всѧ.

Коупленїє. в҇. є҇. Нѣкто, а҆стерїи каженикъ, и тоуто бѣаше до҇ єго. и скорбащоу а҆стерїю ѕѣло. не хотѧше продати домоу своего. цр҇ь бѣаше пр҇внъ не хотѧше прешѡбидѣти никого. и скорбаше цр҇ь печалоуа ѿ домоу что҆ сътворити, стратигже магистръ цр҇ва имѣнїа хранителъ. ѡбѣща҇ цр҇ви оустроити се нѣкоею кознью. А҆стерїи любимъ сы҇ подроумїю. конномоу оуристанїю ѿ ср҇ца, магистрь ѕатворї и, а҆стерїа в темници. Бысть дн҇ь оуристанїа коннаго. на҇ а҆стерїи каженникъ звати в темницы гл҇а, изве҇те мѧ да кижоу оуристанїє конноє. и створю волю цр҇воу, и изведѡша а҆стерїа ис темници на мѣсто сѣдалищоу. идѣже покланѧхоусѧ цр҇ви. и тѹ створи проданїє домоу своємоу, на .҇ги. литръ злата, єсть же мѣсто домоу єго ѡлтарь весь, и мѣсто а҆мвоноє до срѣди цр҇кви. и въ ѡлтаре клада҇ ст҇ыи еже єсть єрда҇. и написавши тоу, къ єстероу[12]), и вс҇ соунклит҇. пре искоушенїа конь. оустав же бѣ ветхїи. внегда исхожаше цр҇ь на сѣдалище, а҆бїє течахоу сноузнїи конїи. имиже тогда празноваxоу на проповѣданїє кажника и до се҇ днїи, тихо исходѧть сноузнїи колесници конь.

Коупленїє. трєв. Деснаа страна женскаѧ. до стоолпа ст҇го васи҇а бы҇ же нѣхто. ѕенен҇тъ. хитръ чл҇къ. и хота҇ прода҇ до҇ свои. проси оу цр҇а[13]) токмо цѣны на домоу своемъ. но да[14]) бываю҇щее конне҇ оуристанїє҇ почте҇ боуде҇ и покланѧе҇ боудѹ ѿ четырех сноусных ѣ҇докъ[15]). Цр҇ви же повелѣвшоу на см҇ѣ быти семоу, и въ дн҇ь настоащаго оуристанїа коннаго сидѣти ємоу средѣ прѣграды. и поклонатисѧ задоу єго на смѣ҇. пре восхоженїа и҇[16]) на колесницы. се бы҇ до цр҇а бл҇гоч҇тваго багранороднаго се бо в то мѣсто покланат҇ тоу створи, ч҇тныа иконы вл҇кы х҇а б҇а н҇шего. и рождьшоую єго ч҇тноую бг҇омт҇ре, и ст҇го пр҇рка и пр҇тчю ивана. ѿблачаше сѧ долѣ. тако поконае҇ бывал ко ѡбра҇ кажника. в ризоу белоу истканноу ѡчервленоу, и кнѧ҇ преисподних нарицаше҇. и написаша до҇ єго.

Коупленїє. .д҇. Лѣваа страна ѿвыше до стоолпа ст҇го васи҇а бѣаше

дв҃ харито́на кажника. тезоименитна, гоусі́и продающе, и҃ продаше дв҃ свой съ бл҃годаренії҃. на .л҃. литръ зла́та. и҆ написаша домъ его̀.

Коупленіе. патое́. Долнаꙗ҃ ча́сть цр҃кви .д҃. притворы. и҆ ба́нꙗ, о҆кр҃тъ и҆хъ, тоу бі́аше дв҃ дамиа́новъ[17] патрикі́а селевкі́йскаго. и҆ проданъ бы҃ дв҃ его̀ на .ѿ҃. деся҃ литръ злата, и҆ пріи҆мъ ценоу его̀ съ мно́гою радостию да҃ цр҃кви. ѡ҆лтарꙗже. и҆ долнꙗ̀ стра́ны[18] ѡ҆снова тоу, ѡ҆коло ѡ҆снованіе[19] великаго ветха. ѿ комаръ҃ и҆ до гнѣсъна҃ притвора, и҆ написаша дв҃ его̀. Пре҃ ѡ҆снова́нія цр҃квнаго и҆ноу цр҃кв малоу сътвори прекрасноу кроуглоу злато҃ покровенноу во и҆мꙗ ст҃аго і҆ѡ҃а́нна кр҃тлꙗ. нарицаше[20] кр҃щеніе, ю҃ постави бли҃ внѣшнꙗго[21] часовника нарицае́мое кр҃щеніѐ. ꙗ҆ко пребывавати е҆моу[22] з боа́ры своими многа҃ды. и҆ ѡ҆бѣдати тоу цр҃ви. **'И ѡ҆бложені́и ст҃ыа̀ софѣа̀. Цр҃ь** же і҆оустіа̀нъ раѕмѣривъ мѣсто. и҆ ѡбрете во ѡ҆сновѣ вечный̀ камень, ѿ о҆́лтарꙗ да҃ и҆ до долныа̀ стра́ны. **'Ѡ създа́ніи; Начейже** цр҃ь зданіе цр҃квное[23] ѡ҆сновы творити. и҃ призва е҆втихі́а патріа́рха. с съборо҃ свой. и҆ вси бы́ша в риза҃, и҆ сътвори патріа́рхъ млт҃воу на ѡ҆снованіе цр҃кви, по скон҆чаніи҃ млт҃вы цр҃ь і҆оу҆стіа́нъ, пріа́ дѣла своима роукама и҆ конець[24] скѹделію. и҆ и҆звѣсть возрѣ на на (sic) и҆бо бл҃годари б҃а гл҃ꙗ, призри г҃и на храмъ сей. и҆ сътвори в не҃ ѡ҆бителище себе и҆ оуслы́ши в не҃ млт҃воу рабъ свой҃, и҆ вложи во ѡ҆снованіе правѣѐ всѣ҃. а҆ наро҃[25] стоа́хоу о҆кр҃тъ и҆ по цр҃и нача́ша вси дѣлатели дѣла҃ тогда̀ и҆ восходъ създа ѿ полаты до ст҃ы софѣа. ꙗ҆ко преходити е҆моу часто и҆ неви҃моу быти ни ѡ кого҃. баше҃ хитры҃ мастеро҃. р҃. и҆мѣющи҃ наимито҃ .р҃. ꙗ҆ко бысть всѣх .҂а҃. баше же правый̀ зижите҃ миха́йло.[26] вторыи и҆гнатей, и҆ бы҃ носащих камень .҂а҃. начаша҃ дѣлати въсто҃ноую страноу .҂е҃. моу҃. а҆ западноую ҂е҃. моу҃. полоуденноую страноу[27] .҂е҃. моу҃. за немногы҃ тщаніе҃ дѣло творахоу. А҆нгл҃ъ же г҃нь во снѣ показа цр҃ви какова боудеть цр҃квь. в котлѣх же варахоу ꙗ҆чмень с водою. и҆ метахоу полоунощноую страноу ҂е҃. моу҃ и҆звѣсть и҆ скѹдель в воды мѣсто, н҃е и҆звесть та клее́вата. и҆ ѿ древа гл҃ема҃ ве́рбіе, оу҆секахоу вмѣтающе е в котлы. и҆ варахоу съ ꙗ҆мене҃ и҆ творахоуть корыта, на .д҃. оу҆глы.и҆моуща по .и҃. лако҃, в широтоу. а҆ в доло́готоу .и҃ лакотъ. Бы҃ ѡ҆снованіе стѣны[28] .и҃. лако҃ в толстотоу, а҆ в доло́готоу стены .р҃. саженъ, ѡ҆про́чѣ ѡ҆лтарꙗ. и҆ притворовъ,[29] а҆ с четырма притворы .р҃а. премиреніе, а҆ широта тако҃. и҆ бы҃ видѣти то҃га а҆ки желѣзо дръжаща, и҆ воздѣша[30] стѣны на̀ ѡ҆снованіе҃ .в҃. ло́кти, и҆здаа́но[31] бы҃ злата. т҃не, нектарей. Се҃ вѣдаше зда҃е и҆ писаше магистръ. цр҃ва и҆мѣніа хранитель сребреникы҃ приношахоу ѿ полаты. и҆ полагахоу в кошници.[32] и҃ кто̀ вознесаше[33] каме҃ на стѣноу. и҃ ѿ е҆динаго камене пріимахоу по сребреникоу. **Цр҃ь** же не велаше ні е҆дина́го и҆хъ пришкидѣти, и҆ се тако҃ бываше е҆динъ҃ ѿ носащихъ похоули цр҃ꙗ. и҆ воздохноу҃ и҆ него҃ва. і а́біе

па́дъ на земли и скроушися и оумре, стѣнамже превозвышающимся и великы столпо рымскы ставшихъ зелены, и мраморнымъ. и всѣмъ столпомъ во цр҃кви: оуже по вер́хъ. и по комары,[34]) столпъ. и҃. кромѣ зада. а дверей бы҃ по всей цр҃кви .т҃з҃е. именитых цр҃квей. Цр҃ь же подвизася ѿ ср҃ца къ бо҃у. в полъ дн҃ь бо҃ не спаше но много тщаніе и прилежаніе имѣаше ѿ свѣтей цр҃кви. ꙗко приходити ѥмоу многаждꙑ и видѣти секоущаа каменъ, и древодѣлныа и вся дѣлающаа строителе҃. и бы҃ и҃ .т҃. и си҃ зря цр҃ь многотщаніемь.[35]) вся имѣти повелѣваше, тѣ оубо и ѿпрочь мзы дааше[36]) имъ: в коюждо во нлю единою, или два҃ по зл҃тникоу, или волѣ даваше и҃. ѡблачашежеся цр҃ь и са҃ в тонкоу и бѣлоу поневоу. и оуброу҃ теменъ имѣаше на гл҃вѣ своей, и в роуцѣ своей имѣаше жезлъ. возвиже комары въсточныа и западныа и сѣверныа и южныа. и сіа покры ꙗко поваланыа[37]) комарами, въз҃виже стѣноу[38]) .е҃і. сажень. и не бы҃ сребреникъ принести ѿ полаты. Въ днь соуботный въ, ча҃ г҃. повелѣ страти҃ дѣлателе҃ всѣ҃, и хитреце҃, ити ко цр҃ю на ѡбѣ҃, сшеже пре҃ре҃нный игнатей. правы зижитель на стенѣ, ѡстави сн҃а своего Исаіа. .е҃і. лѣ҃ соуща стрещи ѕижителныа съсоуды, идѣже зижаше на деснѣй странѣ.

Чюдо первое ѡ явленіи гн҃я анг҃ла. Ѳедащоуже ѡтрокоу на стенѣ, абі҃ ѥмоу ѡтрокъ кажникъ во свѣтлоу ѡдежоу ѡдѣанъ, красенъ взоро҃. ꙗко ѿ цр҃вы полаты поущенъ. И гл҃а кажникъ. Исаи сн҃оу игна҃евоу, что ра҃ не скончають дѣла бж҃іа зижоущей. но ѡставлаше дѣло ѿидоша ѡбѣдать ко цр҃ю, и гл҃а ѥмоу ѡтрокъ ꙗко господіе мой скоро пріидоу҃, и гл҃а кажникъ. ни. но ше҃ рці имъ. тщоу бо҃ ко исполненію дѣла. ѡтрокоуже гл҃ющоу противъ ꙗко не имамъ ѡставити съсоу҃. да не погибне҃ что ѿ ни҃, и ре҃ ѥмоу кажни҃. иди скоро и рці имъ, да пріидоу҃ скорѣе. и аз тако кленоутися. тако ми ст҃ыа соѳіа, еже есть слово бж҃іе, ннѣ зижемыа цр҃кві и не ѿидоу ѿсюдоу. дондеже возвратиши҃ сѣмо, здѣ бо повелѣно ми е҃ пребывати и хранити ѿ славы бж҃іа. Сіаже слышавъ ѡтрокъ. иде ко ѿ҃цоу своемоу, и к прочи҃ дѣлателе҃,[39]) ѡставивъ тоу анг҃ла гн҃я хранаща зданіа, и повѣда ѿ҃цоу своемоу. и все҃ прочи҃, и въста ѿ҃ць и веде и ко цр҃ю оустіаноу. И слышавъ се цр҃ь ѿ отрока и съзва вся книжницы,[40]) и ѡтрокы своа. и показа ѥмоу вся по единомоу гл҃я, егда есть ли се или не҃. и ре҃ ѡтро҃. ни единже есть ѿ си҃ кажниковъ подобенъ есть ѡномоу кажникоу, ꙗко бы҃ в бѣла҃ риза҃. и ѿ ѻбличеніа его ꙗко ѡгню исходити. и разоумѣ цр҃ь ꙗко анг҃лъ бж҃ій бѣ, и прослави б҃а. и радоваше҃ радостію неизреченною ꙗко бл҃гоизволи б҃ъ на дѣло его. и паче ꙗко оуведа цр҃квное нареченіе, е҃ есть ст҃ѣй соѳѣи слово бж҃іе. поне҃ бо҃ не имѣ҃ правеѣ наре҃ніа цр҃кви. и троу бѣ ѥмоу и печаль ѡ цр҃ковны҃ нареченіи. Цр҃ь бѣ҃[41]) Іоустіанъ в себѣ помысли,[42]) ꙗко к томоу не возвратити ѡтрока на зданіе,

ѩко да храни црквь англъ гнь и до скончаніа всего мира по клятвѣ его ѥже сътвори.

Чюдо .в. ѡ недоставшё златѣ. Быстъ* на десней странѣ, идѣ нн҃ѣ чтна* икона великаго ба и спа нашего іс ха, оутверди постигшии зижоущіи, на горней части стѣны и поставлшии имъ верхнаѧ столпы, и начнши здати комары и покрывшии около. и бы црь прискорбенъ за ѡскоудѣніе злата. зане[43]) имѣти съвръшеніа зданію. быстъ* въ соубѡны днь. стоѧщоу црю горѣ на зданной стенѣ,[44]) и хотѧщи возвигноути верхъ .въ. д. ча днін ави црю моу* кажникъ в бѣлѣ ризѣ, и гла ѥмоу что скорбиши вѧко. и гла ѥмоу црь. ѩко неиманіа съвръшеніа зданію.[45]) и ре кажникъ заоутра скоро повели прійти ко мнѣ велможа свои. и да ти злата ѥлико хощеши. заоураже пришё кажникъ ре црю, до комсу[46]) повелиши воспріати злато. црь* посла к' нимъ магистра, и василіи да строитела,[47]) и ѳеѡдосіа патрикіа, тезоименитна тыковника, и с ними прочи слоугъ и съ к, м'скі и ісаіа[48]) поимъ кажникъ. ѿиде ѿ златы вратъ и пришед'шии имъ на мѣсто триоуліе, ѩвиша полаты новы зданыє. и внидоша с кажникомъ в полаты, кажникъ же ѿвер'зе имъ полатоу ѥдиноу. и быстъ полна злата и ѥдва ѿверзоша двери. и насыпаша кіижо по ѡблогö,[49]) и пріим'ше злато и привезоша ко црю. кажник'же ѡстасѧ в полатѣ, пріимъ* црь злато испыта и, и бы злата .ргі.[50]) і оудивисѧ и ре имъ на коемъ мѣсте бы. ѡни* возвестиша ѥмоу быв'шеє. и шё црь с приве*шими злато. на лѣсто тріиоулїе и не ѡбретоша ни ѥдиноѧ полатыни храмины. и разоумѣ црь ѩко англъ бжіи бѣ', и се даръ ѥго и прослави ба.

Чюдо третье ѡ тре ѡконцѣ. Ѥгда* хотѧше съвръшити стыи ѡлтарь. и помышлѧше црь, ѡ просвещеніи ѡконець, ѡвогда оубо во ѥдиноу комароу просвещенію быти велѧше. ѩко* и к прочи частѣ црькви, и да невозможна сътвори, ѡвогда* двема повелѣваше быти. въ ѥдинъ* ѿ днеи быстъ въ днь соубѡныи, въ .є. ча днії. Англъ гнь ѩвисѧ первоє зижителю, въ ѡбрази црѧ и гла ѥмоу. сътвори ѡкоца три пресвѣтлаа, въ имѧ ѡца и сна и стго дха, коупно съ слово, и сіи главъ ѿиде к полате, правыи зижитель не могы беседовати к немоу зане скоро ѿиде ѿ него. шеже въ полатоу ко црю и ре, ты црю слова не имаши, ѡвогда ре велиши ѡконцѣ сътворити, ѡвогда два нн҃ѣ же тріи велиши. во имѧ ѿца и сна и стго дха. и ре црь и исходилъ ѥсмь сего днії ис полаты, мастеръ* поведа црю ѩвлшеєе ѥмоу видѣніе ѩко видѣ англа во ѡбрази црѧ. и ре црь во истинноу, се англъ бжіи[51]) ѩко* ти заповѣда. тако и створи. дѣланіе же црковноє сдѣланно быстъ. вноутриоудоу и внеоудоу, и стѡлпы и стѣны желѣзными ключами стѧжеми соу дроу ко дроугоу и соутъ недвижими по всемъ странѣ[52]) мешаютъ* известь съ ачмене и скоуделію и з древаны маслієм

дѣлахоу. Послаже цр҃ь во ѡ҆стро҃ цвѣтный, василида строителя своего̀ и҆ ѳеѡ҆дора е҆парха и҆ сдѣлаша тоу керемиды равный в мѣроу и҆ равный к долготоу, великїи назнаменны и҆. ста бг҃о посредѣ е҆а[53]) и҆ неподви*тся поможе҃ ей б҃ъ оутро за оутра. и҆ чтоущи҃ количество посылахоу же ко црк҃ви ко ѹ҆клисїа в долготоу и҆ в' ширинсу, г҃. лако҃, и҆ мерило* е҆сть .в҃і. керемидоу .и҃. саженъ, и҆ создаша тѣми керемидами и҆ тою и҆звѣстїю .д҃. комары великїа. е҆гда* начаша здати ве́рхъ по к҃. каремидъ здати[54]) творяхоу; Ѡ҆тли* ѡ создані́и црк҃овномъ, в не҃[55]) мл҃твоу творяхоу, и҆ паки полагахоу зижоущей дроугая .в҃і. рядоу. и҆ па́кы бываше мл҃тва и҆ полагахоу чт҃ители на всѣ .в҃і радѣ мощи ст҃ыхъ тако* творяхоу и҆ до скончанїа црк҃ви. сътвориша ю҆ношескїи предстоаще. посе́ сътвориша предобрыа̀, и҆ дивныа̀ и҆ простыа̀ мрамо́ры, позлати* съставы мраморо҃ и҆ гл҃вы столпо҃ и҆ преклады марныа̀[56]) двокровныа̀ и҆ трикровныа̀ тол'щаже позлащенїа бѣ ꙗ҆ко е҆диного полоупрьста, покровы* вся вторый и҆ третїи҃ с первыми. и҆ сторонныа и҆ ѡ҆кр҃тъ .д҃. притворы[57]) вся позлати покровы мосты* прк҃вныа оукраси, ра*личными мно́гоѡ҆бразными мрамо́ры. ѡ҆кроужныа̀ оукраси бѣлыми и҆ великими многоцѣн'ными мраморы. Ѡ҆тыи҆же ѡ҆лтарь в҃е и҆ стол'пы вся̀ и҆ прегра́ды, и҆ двори̇[58]) вся ѿ сребра чт҃а. соущїа въ ѡ҆лтарѣ .д҃ трапезы .и҃. з҃. степеней чистителскы҃ коупно ст҃льскими, и҆ съ многоцѣнными престо́лми съ .д҃. ми стол'пы теремеческими. и҆ теремиць и҆же на̀ престоло҃ и҆ и҆ные мно́гїе вещи сътвори ѿ сребра чт҃а позлащенна в толщоу многоу теремець же различны҃ зиженїемъ оукраси. верхоуже его постави а҆блоко все зла́то. и҆моущи мѣроу и҆с ксентарїи҆ и҆ кри҃ зл҃а. и҆мѹщи мѣроу .ѕ҃. кентарїи҆. и҆ верхоу его̀ кр҃тъ зла́тъ. и҆моуще мѣроу .о҃. литръ и҆ оукраси҃ и҆ каменїемъ драгимъ.

'Ѿ ст҃ѣи҆ трапезѣ. Ѡ҆тоую҆же трапезоу пр҃чтнѣ сътвори. и чт҃нѣи҆шоу ѿ всего зла́та и҆ сребра. и҆ каменїа мно́гоцѣнного. помысли* та́ково помышленїе сътворити. съвокоупи всякѹ вещь земъноую̀, ѿ златаже и҆ сребра, и҆ каменїа драгоцѣнна̀. и҆ бисерїа̀, мѣдиже и҆ проуда ѡ҆лова и҆ желѣза. и҆ ѿ всѣ҃ вещей земны҃ и҆ вложи в горнило раз'женно. и҆ смяте а̀[59]) и҆ егда̀ смѣсиша҃ подобно ѡ҆бое̇, и҆злиа̀ трапезоу во. ѡбра*. е҆гда* и҆стыдѣ[60]) сеѣче ю҆ и҆ поставї ю҆ недомысленноу. и҆ неподобноу коего* ѡ҆бои зракъ съвершахоуть,[61]) немо*т' бо оу҃ чл҃чь разоумѣти и҆ли̇ разсмотрити доброты е҆а̀. занеже ѡ҆вогда̀ злата явльшеся видящи҃ ю, ѡ҆вогда* сребряна и҆ли̇ каменна. ѡ҆вогда* мѣдяна и҆ли̇ желѣзна,[62]) ноги*. на ни҃ же стои҃ ст҃аа̀ трапеза. и҆ степени и* есть о҆коло. и҆ сътвориже ѿ зла́та чт҃на и҆ сребра ꙗ* дивитися доброты е҆а, всѣ҃ видящи҃ ю, и҆ сътвори* двери, троа прежняа̀ ѿ сребра и҆ ѿ злата чт҃а, и҆ и҆ны двери, ѡ҆вы оубо мѣ'дяные̇ е҆лкетерь,[63]) ѡ҆вы* синѡновы[64]) позлащенны же ꙗ҆ко быти всемоу числоу црк҃вны҃ дверей .тѯе. всеразличны҃. Помысли* цр҃ь в҃е црк҃овный и҆спо҃[65]) сътворити сребренъ. и҆ оутоленъ бы҃ ѿ

аѳинїи, и ѿ звѣздочтецъ. и ѿ сроѳѣа всесовѣтнаго,[66]) извѣсто тако во ѥмоу,[67]) ꙗко в послѣднѧѧ днїи, прїидоу црствїа темнаѧ и возмоу гра сеи. Црь же ѿстоупи ѿ таковаго помышленїа вѣсаⷤ[68]) на всѧкъ днь сребреники, и ѡбретахоуть а. се износѧще, и вса тщахоу к возношенїю его. Црквⷤ създанна бы. ,е. моуⷤ. рек'ше т'мою. ꙗкоⷤ преⷤ речен'но бысть. во .ѕі. мⷮ, и. в мцы. о амъвонѣ. Ам'вон'же ѿ камени сътвори. ѥмоуⷤ има, сар'доникыи. в настол'пїи мѣстъ.[69]) стол'пнициⷤ[70]) сътвори вси златы и съ аспинны каменїе. и с х'роустали, и с' самъѳиро. такоⷤ и вер'хъ ам'вон'ныи сътвори зла з бисеро. и с с'вѣтлыми измарагды. вер'хоуⷤ его сътвори крть зла. имоущъ .р. литръ имоуще[71]) бисеры великиа, в настол'пиа мѣсто постави златы[72]). Оустьеⷤ кладѧза стго принесено бысть из самарїа. того ради именоуѥтсѧ такъ.[73]) занеⷤ гдь ншъ іс хъ к самарѧныни бесѣдова, и четыре троубы ѿ ѥрихона принесен'ны быша, ꙗⷤ есть во ѡбраⷤ троубъ, ꙗⷤ дръжахоу тога аггли. ѥгда падоша стѣны ѥрихоноу. Чтныиⷤ кртъ, иже стои нинѣ в сосоудохранителницы. еⷤ есть мѣра возраста га нашего іс ха, ꙗкоⷤ извѣсто измѣренъ бы ѿ вѣрны члвкъ иⷤ во іерлмѣ. и сего ра ѡбложи сребро чты и злато, и каменїемъ многоцѣнны. то бо кртъ и до днешнѧ дне. недоугы различны исцѣлѧе, и бѣсы ѿ члкъ прогонѧетъ. Црь же иоустианъ во всѧко стол'пѣ долѣ и горѣ честьныа мощи стых вложи, сотвориⷤ и съсоуды .в. празникоу златыи[74]), сщнными многоразличными ѡбразы. и паки ѿ еѵлїи. сщенныѧ роукомоѧ, и гор'лицы[75]) ком'калница, блюдо вса злата, с каменїемъ драгы. и с жемъчюго числомъ, ,а. ин'дитїа[76]) злата с каменїемъ драгы. .т. венець .р. да боудет в кїиждо пранникъ различїи. сътворижe платы ком'кан'ныа. ,а. вса златы с жем'чюго, и с каменїе многоцѣнны. еѵлїи. т. по двѣма кен'тарима златы. и кадилницы .аѕ. вса златы с каменїемъ, по ѥдиной кентарїи и свѣтилникъ .т. имоуще, вса по .м. литръ грезно, и паникан'ди амбонны и ѡлтарнии (sic) съ двѣма жен'скима. ,ѕ. и съ притворыⷤ. Оуставиⷤ приташенїе. тде. ѿ египтаⷤ. и ѿ кин'дїа,[77]) и ѿ востока[78]), и запада. и сїа събра потребоу црви. таковыⷤ празникъ оустави взимати масла древѧного. ,а. корчагъ. вина. .т. корчагъ. хлѣбо. ,а. постави клирикъ. ,а. ѥдиноу ѿ чтитель до послѣдни певець. р. раздѣлѧющии на .в. нли, дасть же клиросоу ѡколнаѧ кѣлїа по чиноу ихъ. и пѣвце храмины постоиныа[79]). Сотвориⷤ и крты великїи златы. ѿ всѧкого каменїа имоуща цѣноу .н. кен'тареи. и светили двѣ велицы ѿ стекла чтаго, имоуще златыа ногы вса, кен'тарїи ѥдинаго и верхоу постави на ни свещи двѣ велицѣ. позлащен'ныи съ каменїемъ драгы, в цѣноу ѥдинаго кен'тарїи. сътворижe и ины свѣтилъ .и. превеликы, ѿ сребра чта, и ины же свѣтилъ сътворилъ .е. в высотоу моужевн ѥдиномоу достоитъ[80]) во ѡлтарїи. Ам'вон'же токтооудоу[81]) всего злата,

дон'деже[82]) взимаше ѿ египта. т҃е, кентарїи взимаше. Великїи оубо кон'стантинъ ѿ саворїа цр҃ѧ пер'скаго. и ѿ иныⷯ многыⷯ. оустави правѣ̀ оубо цр҃кви, кромѣ сщ҃нныⷯ сосоудъ[83]). и сеѧ ѿ приходѧщиⷯ тоу, но ѿ всѧкїа вещи цр҃вы .҂в. и .г҃. кен'тарїи злата. Їоустїанъ же цр҃ь єдинъ нача, єдинъ и свер'ши ст҃оую софѣю. чюдо же ѡкдер'жаше видѧщиⷯ таковоую цр҃кв, како же ѡблещашесѧ[84]) свѣтѡ, бысть во всѧ свѣтла ѿ злата же и сребра. и жем'чюга. ѿ всѧкого прочаго оукрашенїа. подобно же не мало оудивленїе бѧше видѧщиⷯ. мраморѡ различїе аки море видомо бѧше; аки рекоу приⷮтекоущоу .д҃. бо цр҃кныѧ, четыре рекы нарⷱе, исходѧщаѧ из раѧ. и положи законъ да когождо[85]) по грѣхѡ свои, ѿлꙋчаѧсѧ стане на ни. сотворижe и во крⷭтилищи, ѡколо кладѧза и притворъ, лвы каменныи износѧщїа водоу ѿ тъ оустъ свои на оумоленїе[86]) простыⷯ люлеи. На деснѣи же странѣ сътвори море пѧди єдиной возвышено ꙗко восходити водѣ. лѣствицоу же єдиноу постави на въсхоженїе чтⷮителеⷨ. прѧмо лицоу прїемлющемоу водоу и съдѣла .в҃і. лвⷪ҇ серне; ѡрелъ же и заѧць телець,[87]) и бранъ .в҃і. сътвори. и вода и исхожаше изъ оустъ и, на оумовенїе чтⷮителеⷨ мѣсто же нарече л'вове, идѣже возвиже храминꙋ позлащеноу да хотѧще[88]) емоу въ цр҃кви спати к неи. красотоу же ꙗ пре же рекохо, и превеличество доброты таковыѧ цр҃кви кто исповѣ. Великїи же цр҃ь їоустиꙗнъ сътвори ст҃оую софѣю, съ всѣми сщ҃ными съсоуды єа. мц҃а. се. кѕ, дн҃ь. исшеже ис полаты и прїиде въ двери ав'гоустїа и сѣдъ на четверосноуснѣи колесницы. и закла воловъ. ҂а. а ѡвець .҂ѕ, єленеи. х҃. ҂і.[89]) п'шеницы. (в). и т҃. споудовъ, и да сїа оубогымъ. в тыи дн҃ь до трⷮєаго чаⷭ пришедшоу же ємоу ко краснѣи двери. с патрїархо євтихїе. и ѿтор'гнꙋвсѧ ѿ патрїархловоу роукоу и те до ам'бона. И воздвиже роуце на нбо и рⷱе слава сподобльшемоу мѧ таковое дѣло свер'шити. ѡдолѣ ти соломонѣ. ꙗко не оуготовалъ єси таковыѧ красоты в домоу гн҃и въ сїаа стыⷯ, ꙗко же азъ оустрои. во входѣже даст люде злата .г҃. кен'тарїи стратигоу магистроу сїа просыпав'шоу на землю. Заоутра же сътвори ѿвер'зенїе бол'ша правыⷯ, ѕаклавъ ж'ртвы до стыⷯ бг҃оꙗвленїи. до .еі. днеи пиръ творѧше и роужаше и бл҃годарѧ бг҃а. и та же сконча желанїе дѣла своего, и радоваше в себѣ до скончанїа свое живота. Бл҃говѣрныи великїи цр҃ь їоустїанъ, поживе по създанїи стыѧ софѣа .ѕі лѣⷮ до преставленїа свое цр҃ь же великїи бл҃городныи оустїанъ, преда тропарь цр҃кви, да поетсѧ, ємоу же єсть начало, єдиночадыи сн҃ъ. слово бж҃їе, при то антиѡхїи бж҃їи гра, нарицати начатъ. попан'тїа, рек'ше оустрѣтенїе. прїатъ начало празновати, е же єсть причтенъ ко гд҃скыⷨ празнико. и бж҃твенныи златоустъ гл҃ть в шесты днеи сотвори бг҃ъ дѣла своѧ всѧ, ꙗко же єсть писан'но, к сед'мыиже дн҃ь почїи. тѣмъ же в послѣднѧѧ днїи бж҃їе слово изволи, взыскати и сп҃ти погиб'шаѧ, и въплоще тѣ ѡбразо по числоу дне, всего

миротворенія празникъ предасть нам своего смотренія первымъ есть днь коренъ празникѡ, хрстово воплощеніе по зачатіи ѿ стыа двца мріа. второе роженіе. просвѣщеніе. г҃. ѡ страсти ѡсвещенны днь д҃. преславное въскрніе. внег во исподний бывъ спсъ нашъ, въскрсить с собою правныа и вѣровавшиѧ .е҃. еже на нбо вознесеніе ꙗко в четвертокъ недѣлнаго днїи. быс .ѕ҃.[90] чаемое всѣх мертвыих воскрніе, велїи преимны днь.[91] тогда празнество истинно, съ многою радостию и веселїемь, хотащий наслѣдїе ихже сухо не слыша и ѡко не видѣ. ни на срдце чловкоу не взыде, юж оуготова бгъ любащий его ѡ сих тако бесѣдоуетъ чтный златоустъ. По сих же при црствїи, того оустїана, изшедъ море ѡ предѣлъ свои, за три поприща, въ страны ѳракїйскїа, и веси многы и села погоуби и члвкы многый потопи. и пакы возврати и воста народ глемый зеленосиний немного[92] неподобный. восхищеніе і оубїйство. и зажженіе во градѣ сътворшй, и нанетъ цра ипатїа на подроумїи. многым же стекшимъ людемь, наполнишю подроумїю людей. повелѣ, іоустїанъ людем своим. і воем ѡкым свыше инїих, ниже. снизу сѣдалницы. стрѣлающе[93] избиша .г҃ѧ҃. в нихже ипатїа моу оубїи ꙗко црскїй венець на сѧ возложи.

Сти стыа софѣа премудрости бжїа. Црькви бжїа софѣа, пречтаѧ два бца. (т҃) Сирѣчь бжтвенная дша, неизглаголанаго двьства чтота, смиренныа мдрости истинна; сти. Імѣет на главою хрста. (т҃). Слава бо[94] мдрость[95] снъ и слово бжїе. сти. Простерта нбса превыспрь гда (т҃) Преклонь бо нбеса, и сниде въ двоу чтоу. елико бо и любѧ двьство подобатсѧ бци. сїа бо родила снъ и слово бжїе. га іс ха любащей бо двьство, ражають словеса дѣтѣлнаа. рекше неразоумныа наоучають. сти. Сїю же возлюби пречта и кртлѧ, крти гда. (т҃). Оуставъ двьства. показавъ жестокое ѡ всѣх житие. сти. Імаже двьство лице дввне ѡгнено. (т҃) Огнь бо е бжтво, попалающа страсти тлѣнныа просвещаа дшоу чтоу; сти. Имать на оушима торици[96], еже и аггли имоут (т҃). Житие бо чтое съ агглы равно е. торици соуть покойще стго дха. сти. На главѣ еа венець црскїй. (т҃) Смиренна во мдрость[97] црткоуе строте. сти. Санъ препоасаніа ѡ чреслѣх (т҃). Ѡбраз старѣйшины ства и стлства[98]. сти. В роуцѣ држаше скипетръ. (т҃). Црскїи санъ. сти. Имать крилѣ ѡгненѣ ѡрли. (т҃): Высокопариновое црство[99]. и разоум скоръ ꙗвлаеть. ѕѣло бо зрачна сїа птица, любащи бо мдрость. егда бо видит ловца выше возлѣтаеть тако бо любащїи двьство. неоудобь оуловленїи бывають ѿ ловца диавола. сти. В шоуйцы имать свитокъ написанъ. (т҃). В нем соут написаны недовѣдомыа съкровенныа тайны. рекше преданнаѧ писанїа видѣти, непостижна бо соуть бжтвеннаа дѣйства, ни аггломь, ни члвком. сти. Ѡдѣаніе же свѣта пртлъ, на немъ сидит. (т҃) Оного[100] боудоущаго свѣта покойще ꙗвлаеть. сти. Оутвер-

женна седмию стопъ. (т) Седмїю дха дарованїй. что во исаинѣ пррчествѣ писанно. сти. Ноѕѣ има на камени. (т) На сё бо рє камени созижоу црквъ мою, и пакы рє на камени ма вѣры оутверди. Софѣа прмрѡсть бжиа. толкованїє стѣй соборнѣй и апльстѣй цркви. Дѣвство ѡбра бжїи, ѡ двы бо родиса гдь. дѣвство почте, елико бо бесплотенъ. и безтелесенъ гдь, толико чтотѣ и безистлѣнїю плоти нашеа радоуется. Дѣвство наполнаеть горнюю тварь и мѣсто, иже истощиша ѡпашїи англи. Елико бо англи выше чкъ смртны. толико дѣственичество, женившихса чтнѣе. ꙗко по ѡбразоу бжїю лѣпо ны есть жити хви, почести дѣство плоти тлѣнїа и кала оубѣгающе[101]), и дивноже нетлѣнноу быти чкоу[102]) без тла. чтотою хвы воплощенїемъ нетлѣнно ѡ двы. Приведоутса рє црю двы по ней. сїирѣ дѣственны дша. тѣмъже скорбите[103]) самъ бо ны ѡбеща гла идѣже аз боудоу тоу и слоуга мои боудє.

Софѣа прмрость бжїа. токованїе стѣи содѣи.[104]) и апльстеи цркви. Црква есть нбо земное, и хра бжїи славж бо в нем ба аже[105]) на нбси. Верхъ є црковный[106]) глава гна. А ѡлтарь є пртлъ бжїи[107]). А трапеза перси гна, Андитїа[108]) есть нѣдра двыа; Антимисъ есть написанный тителъ на кртѣ, Или пла имже закрыша очи емоу бїюще. пррцы хе, кто є оударивый та, А ветсемже, на тѣмени, ерѣевы[109]) лежаше платъ зла, на немже написанъ привѣ бжїи ꙗвлаꙗ има бжїе, азъ есмь сый. Литонъ есть плащаница, юже ѡбви їѡсифъ ха. ли пакы литонъ есть. Егда посла пилатъ мечника по їса зва на соущє. сїе оушевъ свой съ глвы простре по землю[110]). гдне сюдоу стоупай и прийде на соущє, егда прїйде к пилатоу їс. ѡба полы его бахоу[111]) свипетри. и поклонишаса скипетрї исви, недвижими никимже. то ради вхо с рипидїами творж. Диско есть и потирь ѡчи гнїи. И паки потирь є ꙗзва копейнаа. имже да вкоусж вси бжства. Сѣнь есть ребра гна. Асоудара[112]) въ оуброуса мѣсто иже бѣ на главѣ его. І аеръ есть ѡблакъ нбный. иже на сѣнїю прьваго закона. А лжица есть стаа бца, прїимшїи нбный хлѣб ха въ чрѣвѣ; А дора хс. А кадилница есть, человѣчество. А ѡгнь бжтво. А ѳимиа дхъ стый. А свѣтилникъ пречта. или стрегоущее копїе оу породы. Олтарже малаа ѡба полы, разлоученїа ра прпбный и грѣшны. А толпцы[113]) ѡлтарнїи соуть колѣна гна. Двери нбный чинъ, англскїи. Амвонъ есть гора равнаа. по прркоу, рє бо на горѣ равне вознести знаменїе. Знаменїе стое еѵалїе. Свѣтила ѡба полы соуть. англа сидѣвша оу главы. и оу ногоу во гробѣ гнїи. Или пакы, амвонъ есть, ѿваленый камень ѡ гро, Дїаконъже на амвонѣ англъ є сидѣвы на гробѣ и въскрнїе проповѣда. Паникадила соуть вжйнї и стрегоуще гроба.

Прибожникъ є҃, по пер҇вомоу законоу стоа́хоу бо̂ вси внѣ до саже́нїа ієрѣєва,[114]) и̂ изл̂азахоу. Главоу҇ цр҇ковноую держитъ х҃с. а̂ шею, а̂п҃ли. а̂ пазоуси[115]), є̂ѵ҃алисти. а̂ поа́съ празницы, а̂ двери ѽлтарю ѡ̂бра҇ сп҃совъ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

I. Выписка изъ Хронографа по рукописи первой половины XVI вѣка, въ листъ; принадл. профессору Ѳ. И. Буслаеву.

(л. 290—291).

Глава 137. Сей созда̀ цр҃квь хра́мъ б҃га моего̀. нбо нижнее є̂моу҇ мнѣ и̂ серафі́ми дивѧ́щеса чюдатса. А̂ще бо̀ изво́литъ б҃ъ жити в р᷈укотворе́нныи. в се всѧ́чески пребыва́етъ. и̂ гдѣ бо̀ индѣ. і є̂гда̀ помысли таковаа творити цр҃ь. а̂гг҃лъ показа є̂моу б҃ъ во снѣ зда́нїе цр҃квное. и̂ положено бы҃ ѡ̂снова́нїе цр҃ковныа̀ стены толъстота .к҃. лако. а̂ вдоль сто̀ са́женъ ѡ̂прич҃ь притво́ровъ. а̂ счетырьми притво́ры. р҃в. са́женъ. а̂ придѣловъ ре́к҇ше цр҃квей оу неа̀. т҃ѯе. коліко дн҃ь в год᷈. на вса́къ дн҃ь цр҃кві. в коегожо ст҃го и̂ма. Сотворившїе на таковоѐ дѣло да́нь во все притвїи на .н҃. ѡ̂строве. х҃. кентинарей зла́та. а̂ сребра̀. ҂в҃. кентинарей. і є̂ді́нъ кентина́рь и̂мать сто и̂ .н҃. литръ. а̂ литра. по҇торы гривенки а̂ золотнико́въ .ов҃. в литре. И̂ толико оу҆бо̀ цр҃ь тща́нїе и̂мѣ на таково́е бж҃твеное дѣло. не то́чїю надо ѡ̂снова́нїе. но є̂гда̀ создава́х᷈ два̀ на́десѧ радо́въ. тогда̀ патрїа́рх҇ съ еп҃кпы и̂ съ сщ҃ен҇ники мл҃тву творѧхоу. и̂ мо́щи ст҃ы (мч҃нкъ) полага́хоу по стенѣ. сице сотвори и̂ до вер҇х᷈. ѿ злат ѣ е҇ дастъ є̂м᷈ зла́то а̂гг҃лъ. Недоставшоу҇ зла́тоу. но все оу҆жѐ цр҃ское и̂мѣнїе истощи и̂ скорбѧ́ше цр҃ь. Ꙗ̂вися є̂моу а̂гг҃лъ бж҃їи въ ѡ̂бразѣ кажен҇ника. и̂ гл҃а є̂моу посли і а҇ тебѣ да҇ зла́та є̂лико тре́буеши. цр҃ь же посла̀ на двадесѧте возе. и̂ прїидо́ша на мѣсто каже́н҇нико̂ гл҃емое трио́угленое. и̂ обрѣто́шаса пола́ты но́возданы. Ѿверзе҇ ка́жникъ є̂ді́н᷈ и̂ бѣ полна̀ зла́та. и̂ наси́п҇вше возы своа̀ прїидо́ша къ цр҃ю. цр҃ь же превеси. и̂ бы҃ .рп҃. кентина́рей. потомже посл҇ цр҃ь видѣти пола́ты на то҇ мѣсто и̂ не ѡ̂брѣтоша ничто҇. и̂ разоумѣша ꙗ̂ко а̂гг҃лъ бѣ бж҃їи і просла́виша б҃га. ѿ тре ѡ̂ко́нцехъ. И̂ помышлѧ́ше цр҃ь сотворити въ ѡ̂лтари два̀ ѡ̂конца ѡ̂тогда три. и̂ ꙗ̂вися а̂гг҃лъ во ѡ̂бразѣ цр҃ѧ начѧ́лоуетрецю; и̂ повелѣ три ѡ̂ко́н҇ца сътворити въ ѡ̂бра҇ рече ѡ̂ц҃а и̂ сн҃а и̂ ст҃го дх҃а. ѿ именова́нїи цр҃кви ѿа̂гг҃ла. И̂ па́ки въ мнѡзѣ размышле́нїи цр҃ь в ко̀ и̂мѧ нарещи цр҃квь. и̂ є̂гда̀ ѡ̂тоидоша хитрецы на ѡ̂бѣдъ къ цр҃ю.

поста́виша ѿтроча̀ стрещѝ ѡ҆ру̑дїѐ. и҆ ꙗ҆вися а҃ггл г҃нь въ ѻ҆́бразѣ ка-жен'ника, и҆ посла̀ ѿтроча̀ рекъ и҆ди и҆ рцы̀ дѣлат'лемъ, да не косн҃а та́мо отрок'же не хотя́ше ѿстави́ти ѡ҆ру̑дїа̀ и҆ пойти. кажённикъ҇ речѐ а҆҇ кленꙋ-тися во̀ и҆҃мѧ софїа̀ прем҃рости б҃жїа̀ сло́ва во є҆гоже и҆҃м цр҃ква сїа̀ ѕи́жется. а҆ко а҆҇ стра́жь пристав҃лъ є҆см' цр҃квї сеѧ̀. ѿтроча҇ ш҃е сказа̀ цр҃ю. ѻ҃нъ҇ приш҃е никого҇ ѡ҆брѣте. и҆ разоумѣ ꙗ҆҃ко а҃ггл б҃жїи̇ бѣ̀ и҆ просла́ви б҃га. и҆ въздра̑вася зѣло́ ꙗ҆҃ко ꙗ҆ви є҆мꙋ б҃гъ ка́ко хо́щ҃е нарещи̇ цр҃кви. Толи́ко҇ по҃щанїѐ положи̇ цр҃ь. ꙗ҆҃ко пре́же вс҃ѣ са́мъ нача зда́нїе бре́нїе҃ и҆ ка́менїемъ и҆ пото҃ боля́ре є҆го̀ и҆ вси̇ хитрецы. Пр҃тлъ же цр҃кв̇ный си́це сътвори̇. събра́въ є҆дїно зла́то и҆ сребро и҆ бисерїѐ. и҆ ка́менїе многоцѣн'но и҆ мѣдь и҆ олово. и҆ желѣзо и҆ ѿ вс҃ѣ вещей, и҆ вложи̇ в го́р'нилъ. і є҆гда̀ смѣси́шася солїа̀ трапе(ѕѻѵ) вмѣсто є҆̀а. и҆ бы҃ красота̀ трапе́ѕы сир҃ѣ престо́ла неизрече́н'на. и҆ недомы́слена оу҆́мꙋ ч҃лвчю. зане҇ оу҆бо ѻ҆́вогда зла́та ꙗ҆вля́шеся. ѡ҆вогда сре́брена. ѡ҆вогда҇ ꙗ҆҃ко ка́мень драгїи̇. и҆ ѡ҆вогда̀ и҆҃нако. а҆мвонъ же зла́то҃ и҆ сребро́мъ и҆ ка́менїе҃ драги҃ оу҆краси̇ та́ко҃ и двѣри. є҆го҇ не мож҃е оу҆́мъ ч҃лчь постигнꙋти. и҆ покровъ цр҃ковный та̀ко҇ злато҃ оу҆краси̇. восхотѣже и҆ мо́стъ цр҃ковный ве́сь сребренъ сотвори́ти. и҆ възбране́нъ бы҃ ѿ звѣздочетъ ꙗ҆҃ко в послѣднїи̇ дни̇ бꙋде҃ г҃лхоу цр҃тко те́мноѐ и҆ възмꙋ҃ градъ. Є҃гда҇ соверши̇ зда́нїѐ и҆ оу҆краси вся́ческими добротами. со многою ра́достїю моля́шеся цр҃ь въ цр҃кви г҃ла. оу҆премоудрова҃ тя соломене и҆ пр҃ба. сотвори̇ пи́ръ вс҃ѣ гражано́мъ и҆ пришелц҃е на многи дни̇, и҆҃же превосходи҃ вся́кого числа̀.

II. Варіанты по рукописи Синодальной Библіотеки XVII вѣка, № 818.

1) По҃бѣнꙋ.
2) и҆ ст҃го а҆какиа̀.
3) и҆҃ринѣ ветсѣи̇.
4) на дрꙋмѣ ҃ах мꙋжь.
5) Послѣ этого слова прибавлено: к҃етарь.
6) и҆ по҃столныа̀ на҃сто҃пиляже.
7) и҆ проча̀ ꙗ҆҃же достои҃ цр҃кви.
8) макиа̀.
9) равны в широтꙋ и҆ ра҃ны в до̀-готꙋ. равны в мѣрꙋ.
10) вещь.
11) ни.
12) є҆стеро҃.
13) не.
14) Находятся пропущенныя за этимъ слова: и҆ на.
15) а҆здовъ.
16) Этого слова нѣтъ.
17) доменианов̀ъ.
18) комары.
19) ѡ҆снованиа̀.
20) нарицаа̀.
21) вѣчнаго.

22) Прибавлено за этимъ тѹтъ.
23) Этого слова нѣтъ.
24) и ковцъ.
25) нарѡ.
26) михаников.
27) мешахѹ.
28) Этого слова нѣтъ.
29) притвора.
30) воздѣлаша.
31) издаяннна.
32) к часницѣ.
33) вознесоша.
34) и великимъ столпомъ римскимъ ставшимъ зелены. и мраморомъ и всѣмъ поставленымъ. во цркви ѹже пѡ вере и по комары.
35) много тщание имѣа.
36) блгодаряше.
37) побалнымн.
38) возве ша же стѣнѹ.
39) зиж ителемъ.
40) кажники.
41) же.
42) совѣ к совѣ помысли.
43) Послѣ этого слова стоитъ пропущенное въ напечатанномъ спискѣ: не.
44) горѣ зданію здани.
45) гла цра зданиа ра ꙗко не има совершенна зданію.
46) да повелиши.
47) стратига магистра и васида стройтела.
48) и сиа.
49) по ѡблагомъ.
50) рп.
51) Находится пропущенное за этимъ въ напечатанномъ спискѣ слово: бѣ.
52) и сѹть недвижимѹ всѣмъ стенамъ.
53) велий назнамена ны тако бгъ. посре еа.
54) зданиа.
55) ѿ создани црковне млтвѹ творахѹ.
56) комары.
57) с первыми и сторонными ѡкртъ д притворы вса покровы позлати.
58) двери.
59) и сматеса.
60) егдаже ѹстѹдѣ.
61) коегождо во и ѿвои зракъ совершаѿ.
62) ѡвогдаже ѡлована или прѹдана или желѣзна.
63) и електоръ.
64) слоновы.
65) стрѡ.
66) всесвѣтнаго.
67) извѣстиста во емѹ.
68) мѣсаже.
69) в на столпи мѣсто.
70) столпциже.
71) и преимѹще.
72) постави златаѹстъ.
73) Послѣ этого слова стоитъ пропущенное въ напечатанномъ спискѣ: занеже на немъ.
74) златосѿнными и многоразличными.
75) иголце.
76) инде златы.
77) притажание....... ѿ ин дѣа.
78) Послѣ этого слова прибавлено: и асна.
79) ѿсобныа.

80) до стоѧтъ.

81) токмоȣдѣ́.

82) дан҆же.

83) Это испорченное мѣсто читается: Велики҆ ȣбо костѧ̀нтинъ ѿ сарвамъ цр҃ѧ перскаго и҆ ѿ и҆ны҆ многи҃ ȣставы приимати. сеже ѿ єдинаго єгипта и҆мѧ҃ увидѣние҆ таковаѧ҆ цр҃кви кромѣ сщ҃енны҃ сосꙋ҆.

84) како блещашесѧ.

85) кож҆ о.

86) ѡ҆мовение҆.

87) Это слово пропущено.

88) да ходѧще є҆мꙋ в҆ цр҃кви и спати в не҆.

89) Послѣ этого: вепревъ ҂д, котковъ и кокоше҆. ҂і.

90) Послѣ этого пропущено: ст҃го дх҃а пришествие. з҃ чаемое всѣмъ мртвымъ восќрние҆.

91) велми непремѣнны҆ дн҃ь.

92) многих подобныхъ.

93) овы҆ же свыше и҃нниже снизꙋ сѣдалницъ стрѣлѧюще.

94) глава.

95) мд҃рости.

96) тороцы.

97) смирениѧ во мдр҃сть.

98) Этого слова нѣтъ.

99) высокопаривое҆ пр҃рчество.

100) и҆ного.

101) ȣбѣлѧю҆ще.

102) ѧ҆ко.

103) не скорбити.

104) Эта очевидная описка не повторяется въ спискѣ № 818: соборно҆.

105) ѧко.

106) Връ҃ црквны҆ є҆сть...

107) Послѣ этого прибавлено: и҆ли паки ѡ҆лтарь є҆сть гробъ гн҃ь.

108) и҆ндѣтьѧ҆.

109) є҆вреє҆ве.

110) Послѣ этого слова прибавлено: и҆ р҃е.

111) биѧ҆хꙋ.

112) и҆сꙋдарѧ҆.

113) столпци.

114) посаждениѧ и҆є҆врѣє҆ва.

115) пазꙋхꙋ.

О РУССКИХЪ НАРОДНЫХЪ КНИГАХЪ И ЛУБОЧНЫХЪ ИЗДАНІЯХЪ.

Лубочныя картинки русскаго народа въ московскомъ мірѣ. Соч. *Снегирева*. Москва. 1861.

Histoire des livres populaires, pas *Charles Nizard*. Paris. 1854. Двѣ части.

I.

Лубочныя изданія съ картинками не въ одной Россіи составляютъ главный отдѣлъ *народной литературы*. Было время, когда онѣ входили въ общее достояніе всякаго грамотнаго человѣка, безъ различія состояній и званія и, сверхъ-того, удовлетворяли любознательности безграмотныхъ тѣми картинками, которыя постоянно сопровождаютъ текстъ. Начало этихъ изданій относится къ эпохѣ, предшествующей собственному печатанію, производимому подвижными буквами. Рисунки съ объяснительнымъ текстомъ вырѣзывались на деревѣ, и, смотря по объему предмета, выпускались или отдѣльными листами, или тетрадями. Отдѣльные листы употреблялись не только для чтенія, но и для украшенія на стѣнахъ, а съ священными изображеніями замѣняли даже икону. Этотъ обычай доселѣ сохранился между русскими мужиками, которые, рядомъ съ иконами, украшаютъ передній уголъ избы лубочными картинками.

Что̀ въ XV столѣтіи было на Западѣ общимъ достояніемъ всѣхъ и каждаго, то̀ въ настоящее время, вслѣдствіе успѣховъ образованности, разъединившей сословія, осталось только въ низшихъ слояхъ населенія. Въ Германіи, Франціи, Италіи, простой народъ и доселѣ пробавляется лубочными

изданіями, въ родѣ нашихъ картинокъ, изображающихъ страшный судъ, лѣстницу грѣховъ и добродѣтелей и т. п. Этотъ фактъ служитъ неопровержимымъ доказательствомъ той мысли, что образованность каждаго изъ современныхъ намъ европейскихъ народовъ не подчиняется одному общему уровню, а представляетъ цѣлый рядъ ступеней, обозначаемыхъ историческимъ развитіемъ сословій и вообще жителей разныхъ мѣстностей, входящихъ въ составъ государства. Потому народность каждой страны представляетъ намъ въ настоящее время не только послѣдніе результаты европейской цивилизаціи, но и древнѣйшіе слои историческаго развитія, такъ-сказать, застывшіе и окаменѣвшіе въ нравахъ и обычаяхъ простонародья, и чтобъ основательно судить о народности какого-либо народа, недостаточно ограничиться высшими и наиболѣе развитыми ея представителями, а слѣдуетъ съ равнымъ вниманіемъ обращаться къ интересамъ и убѣжденіямъ массъ, прочно уложившимся въ нравственной физіономіи народа въ разныя времена. Исторія народа, будучи разсматриваема съ этой точки зрѣнія, оказывается не прошедшимъ уже процессомъ, черезъ который достигалъ народъ до современныхъ результатовъ, не отжившею жизнью, къ которой нѣтъ возврата, не подмостками и лѣсами, которые сламываются, какъ-скоро построено зданіе, а навсегда пребывающимъ въ жизни элементомъ, подобно тому, какъ воспоминанія молодости и прошлые опыты и наблюденія составляютъ существенное, неотъемлемое богатство зрѣлаго возраста. Но въ жизни народа эти историческія воспоминанія имѣютъ характеръ монументальный. Будучи облечены въ форму обычая, преданія, народнаго слова, онѣ переходятъ изъ вѣка въ вѣкъ, какъ неизмѣнное достояніе всѣхъ поколѣній, и черезъ тысячелѣтія воспитываютъ отдаленныхъ потомковъ въ идеяхъ и въ воззрѣніяхъ глубокой старины. Это воспитаніе народа преданіями прошлой жизни идетъ наравнѣ съ новыми успѣхами цивилизаціи и для массы имѣетъ высокую обязательную силу, въ то время, когда образованные классы многими столѣтіями опередили въ своихъ интересахъ эти элементарные начатки народности.

Такимъ образомъ, относительно элементовъ историческаго развитія, составляющихъ постоянную физіономію народа, каждая народность должна быть разсматриваема, какъ совокупность *розновременныхъ*, иногда другъ-другу противорѣчащихъ и противоборствующихъ результатовъ исторической жизни, какъ-бы слоями накопившихся въ теченіе вѣковъ. Безконечное разнообразіе этихъ слоевъ исторической жизни можетъ быть подведено къ тремъ главнымъ отдѣламъ, которые соотвѣтствуютъ тремъ ступенямъ народнаго образованія. Во-первыхъ, древнѣйшій отдѣлъ, объемлющій въ *устной народной словесности* первобытныя преданія и повѣрья, частью

миѳологической, до-исторической формаціи, частью въ пестрой смѣси съ историческими фактами и съ нѣкоторыми начатками христіанской цивилизаціи. Этотъ отдѣлъ соотвѣтствуетъ теперь грубой, безграмотной массѣ простонародья, какъ остатокъ эпохи, предшествовавшей введенію и распространенію грамотности. Во-вторыхъ, отдѣлъ *народныхъ книгъ*. Начинаясь древнѣйшими рукописями, этотъ отдѣлъ на Западѣ сталъ значительно расширять свой объемъ съ XV вѣка помощію печатныхъ изданій, и постоянно восполнялся и подновлялся въ теченіе трехъ послѣднихъ столѣтій. Многія изъ народныхъ книгъ, доселѣ составляющихъ простонародное чтеніе во Франціи, не что иное, какъ перепечатки изданій XV и XVI вѣковъ. Этотъ отдѣлъ во всей полнотѣ и разнообразіи сохраняетъ результаты средневѣковой цивилизаціи, застигнутой эпохою изобрѣтенія печати. Образуя умъ и сердце нѣкоторыми историческими, астрологическими и другими свѣдѣніями и назидательными поученіями, народныя книги наполняютъ воображеніе читателей фантастическими выдумками и несбыточными идеями. Сюда относятся не только *лубочныя изданія*, но книги и рукописи, доселѣ обращающіяся въ рукахъ *раскольниковъ* и разныхъ сектантовъ. Итакъ, этотъ отдѣлъ соотвѣтствуетъ эпохѣ рукописей и первопечатныхъ изданій, содержащихъ въ себѣ результаты средневѣковаго развитія. Наконецъ, третій отдѣлъ объемлетъ убѣжденія и интересы того меньшинства, которое называется *образованною публикою*. Въ настоящее время этотъ отдѣлъ во всей ясности даетъ о себѣ разумѣть въ политическихъ газетахъ и въ литературныхъ и ученыхъ журналахъ. Чтò для образованнаго человѣка — журналъ или газета, тò для грамотнаго простолюдина — народный альманахъ или письмовникъ, а для безграмотнаго — сказка или изустная легенда.

Само собою разумѣется, что эти три отдѣла, равно какъ и самые классы народа, ими пользующіеся, находились и доселѣ находятся въ постоянной связи и во взаимномъ вліяніи. Изустная легенда переходитъ въ лубочное изданіе, и народная книга даетъ содержаніе вновь составляемымъ сказкамъ и повѣрьямъ. Многія газетныя извѣстія и современные анекдоты входили въ составъ народныхъ книгъ и лубочныхъ изданій. Иныя газеты своею пошлостью и тривіальностью низходятъ до уровня лубочныхъ изданій и площадныхъ фарсовъ.

Люди третьяго отдѣла, то-есть образованная публика, относятся къ двумъ первымъ, какъ новое, болѣе-развитое поколѣніе къ старому и отсталому, потому-что было время, когда устная словесность и народныя книги принадлежали не одному простонародью, но и высшимъ классамъ населенія; въ настоящее же время только простонародье, по своей отсталости, сберегаетъ для образованныхъ людей преданія ихъ предковъ. Такъ какъ въ

исторіи цивилизаціи постоянно одно поколѣніе входитъ въ столкновеніе съ другимъ, и новое и молодое опережаетъ старину, то весьма естественно, что образованный отдѣлъ очень часто становится во враждебное отношеніе къ двумъ первымъ, забывая и вовсе не желая думать, что въ ихъ скромныхъ интересахъ и дѣтскихъ воззрѣніяхъ попираетъ онъ родную старину своихъ отцовъ. Невѣжественные классы, остановившіеся на устной словесности и народныхъ книгахъ, съ своей стороны, оказываютъ недовѣрчивость къ образованію, которое въ ихъ глазахъ кажется гибельнымъ для національныхъ основъ, и тѣмъ рѣзче и враждебнѣе выказываются эти недоразумѣнія между невѣжествомъ и образованностью, чѣмъ менѣе точекъ соприкосновенія между родною стариною и позднѣйшею цивилизаціею, и особенно въ томъ случаѣ, когда эта послѣдняя заимствована извнѣ, какъ у насъ со временъ Петра-Великаго.

Просвѣщеніе уже само себя оправдываетъ исторически, какъ успѣшный шагъ впередъ по пути развитія, и потому стремится къ господству надъ невѣжествомъ. Эта борьба въ пользу прогресса, въ сущности законная, часто принимаетъ ложное направленіе, когда насиліе, вооружаясь средствами, выработанными образованностью, только въ видахъ личнаго эгоизма распространяетъ свое вліяніе на невѣжество, замаскировывая собственныя выгоды одними внѣшними пріемами цивилизаціи. Такъ въ эпоху распространенія христіанства между европейскими дикарями, христіанскіе военачальники запечатлѣвали свою власть надъ языческими племенами, прибѣгая только къ обряду крещенія, но вовсе не приготовивъ ихъ къ тому, и нисколько не понимая необходимости водворить христіанскія идеи въ ихъ умахъ. Такимъ образомъ, уже въ самомъ зародышѣ своемъ христіанская цивилизація европейскихъ народовъ являетъ слѣды недоразумѣнія и борьбы, которымъ дальнѣйшій ходъ историческаго развитія давалъ только бòльшій просторъ и новыхъ дѣятелей. Сверхъ-того, внесеніе въ европейскія страны церковныхъ книгъ, переведенныхъ съ иностраннаго языка, или же и на иностранныхъ языкахъ — на латинскомъ на Западѣ, на болгарскомъ у насъ — только способствовало недоразумѣніямъ, особенно, когда просвѣтители не хотѣли да и не могли объяснять христіанство безчисленнымъ толпамъ новообращенныхъ. Знаніе, то-есть умѣніе читать и понимать книги, должно было присоединить свои могущественныя средства къ физической силѣ и политическому преобладанію и въ теченіе многихъ столѣтій совокупными трудами обработывало ту невоздѣланную почву двоевѣрнаго, полухристіанскаго невѣжества, въ которомъ едва-ли не до настоящаго времени пребываютъ низшіе слои простонародья во всѣхъ европейскихъ странахъ.

Итакъ, невѣжество старыхъ временъ составляетъ общее наслѣдство

всѣхъ образованныхъ народовъ. Это дорогое, хотя и устарѣлое, національное достояніе, такъ прочно вкоренилось въ жизни, что не боится своего низложенія передъ какими бы то ни было блестящими успѣхами цивилизаціи. Упроченное вѣками, оно самодовольно и не желаетъ посторонняго вмѣшательства просвѣщенныхъ тенденцій, однако, наклонно къ принятію всего полезнаго, что̀ цивилизація изобрѣтетъ для практическаго употребленія. Оно раздражается отъ преслѣдованій цивилизованнаго насилія, и только больше коснѣетъ въ язычествѣ и расколахъ; но охотно идетъ само по медленному пути книжнаго просвѣщенія, и твердо усвоиваетъ себѣ только то, что̀ ему по силамъ. Напуганное многовѣковыми попытками, оно не довѣряетъ просвѣтителямъ изъ высшихъ классовъ, и болѣе способно къ системѣ взаимнаго обученія. Устная словесность, то есть пѣсни, сказки, легенды и народныя книги съ лубочными изданіями составляютъ наиболѣе опредѣленное литературное выраженіе этого заматорѣлаго отсадка старобытной европейской цивилизаціи. Слѣдовательно, изученіе этихъ произведеній народнаго творчества имѣетъ интересъ не спеціально литературный и касается не одной отжившей старины, но столько же необходимо для познанія всѣхъ сторонъ нравственной жизни современныхъ намъ европейскихъ государствъ.

Едва-ли нужно входить въ подробныя объясненія того, что невѣжество въ разныхъ европейскихъ странахъ неодинаково относится къ успѣхамъ цивилизаціи, состоя въ различныхъ пропорціяхъ къ суммѣ просвѣщенныхъ идей и дѣятелей, выработанныхъ тою или другою страною, и слѣдовательно въ различной степени замедляетъ оно историческій прогрессъ своимъ тяжелымъ тормазомъ. Чѣмъ самостоятельнѣе и выше развились цивилизованные представители массы, тѣмъ они народнѣе, то-есть ближе къ интересамъ толпы, и тѣмъ болѣе очищенъ народъ отъ стараго невѣжества. Напротивъ того, чѣмъ случайнѣе въ странѣ просвѣщеніе, занесенное извнѣ, чѣмъ менѣе оно связывается исторически съ древними основами народности, тѣмъ оно слабѣе и ничтожнѣе, и тѣмъ менѣе имѣетъ вліянія на образованіе невѣжественныхъ массъ. Первый случай въ болѣе или менѣе удовлетворительномъ видѣ встрѣчается на Западѣ; Россія же представляетъ классическій примѣръ втораго случая. Вслѣдствіе этого неравномѣрнаго отношенія образованности къ невѣжеству, самая народность въ ея древнихъ основахъ и въ позднѣйшемъ развитіи имѣетъ въ разныхъ странахъ совершенно-различный характеръ и различное значеніе. Гдѣ образованность развивалась на національныхъ основахъ, тамъ она представляется высшимъ проявленіемъ народности, хотя бы и не всѣ классы населенія въ одинаковой мѣрѣ умѣли пользоваться этими наиболѣе зрѣлыми плодами родной почвы. Вотъ

почему итальянецъ находитъ національное выраженіе своихъ религіозныхъ идей или сатирическихъ обличеній не въ однѣхъ народныхъ пѣсняхъ о страшномъ судѣ или въ площадныхъ фарсахъ, но и особенно въ поэмѣ Данта или новеллахъ Боккаччіо; выраженіе народной мудрости и здраваго смысла французъ найдетъ не въ одинхъ своихъ пословицахъ, но и въ мысляхъ Паскаля, въ шуткахъ Вольтера, въ пѣсняхъ Беранже; не въ цеховыхъ мистеріяхъ англійская національность достигла высшаго образца драматическаго искусства, а въ произведеніяхъ Шекспира, которыхъ высочайшее совершенство умѣла оцѣнить Европа почти-что въ наше время. Понятно, слѣдовательно, что счастливыя націи, гдѣ исторически стали возможны такіе представители народности, какъ Гансъ Заксъ, Лютеръ, Шекспиръ, иначе должны относиться къ невоздѣланнымъ основамъ народной жизни, сохранившимся въ устной словесности и въ такъ-называемыхъ народныхъ книгахъ. Гордиться исключительно народными пѣснями, пословицами, сказками, позволительно только тамъ, гдѣ поздняя и случайная цивилизація не успѣла еще ничего выработать лучшаго. Потому такъ трогательна наивная любовь просвѣщенныхъ славянъ къ безъискусственной словесности своихъ необразованныхъ соплеменниковъ. Выше этого они ничего не знаютъ. Слѣдовательно, въ умѣренномъ славянофильствѣ, чуждомъ смѣшныхъ практическихъ тенденцій, надобно видѣть не безусловное чествованіе устарѣлыхъ основъ народности, а больше или меньше сознательное недовольство тѣми успѣхами, которые были сдѣланы новѣйшею цивилизаціею въ образованіи славянскихъ племенъ, особенно восточныхъ, не исключая и нашего отечества. Съ этой точки зрѣнія совершенно понятны будутъ убѣжденія тѣхъ, которые самою умною русскою книгою назовутъ собраніе народныхъ пословицъ, и самое высшее проявленіе русскаго творчества признаютъ не за стихами Пушкина или за прозою Гоголя, а за народными былинами и другими скромными издѣліями нашей доморощенной музы.

Можетъ быть, того же мнѣнія были бы и ученые Западной Европы, еслибъ имѣли случай, какъ слѣдуетъ, познакомиться съ нашею литературою. Въ народной словесности русской они нашли бы для себя много новаго, интереснаго и даже полезнаго для сравненія съ явленіями своей національности; въ писателяхъ же петровской Руси они снисходительно встрѣтили бы только своихъ прилежныхъ, но еще малоопытныхъ учениковъ, въ сочиненіяхъ которыхъ нѣтъ для нихъ ничего новаго и занимательнаго,

Слѣдовательно, болѣе или менѣе почтительное отношеніе къ застарѣвшей народности зависитъ отъ успѣховъ позднѣйшей цивилизаціи. Смѣшно было бы образованному французу учиться мудрости въ мужицкихъ пословицахъ, игнорируя своихъ философовъ и моралистовъ; и съ другой стороны,

едва-ли не столько же смѣшно было бы утверждать, что литературные представители преобразованной Руси въ теченіе послѣднихъ полутораста лѣтъ выдумали что-нибудь болѣе глубокое, остроумное и меткое, болѣе свободное отъ всякихъ случайныхъ стѣснительныхъ обстоятельствъ, какъ русская пословица, въ ея лучшихъ образчикахъ. Между тѣмъ, многіе изъ образованныхъ русскихъ людей, по странной привычкѣ судить о Россіи по Франціи и Англіи, взяли на себя печальную обязанность презирать русскую пословицу и пѣсню, не потому, чтобъ какой-нибудь Сумароковъ или Херасковъ были дѣйствительно гуманнѣе и даровитѣе простаго мужичка, а потому-что во Франціи былъ уже Вольтеръ, а въ Англіи Байронъ. И не странно ли? Большинство такъ свыклось съ подобною логикою, что готово въ народности видѣть не больше, какъ чернорабочихъ поденщиковъ, которые въ потѣ лица, но безъ всякаго сознанія, проводятъ столбовую дорогу россійской цивилизаціи подъ командою иностранныхъ инженеровъ. Но для какой же цѣли предпринимаемы были эти египетскія работы, когда въ теченіе столѣтій мильйонамъ чернорабочихъ предоставлялось попрежнему тащиться грязными окольными дорогами на своихъ самодѣльныхъ телегахъ, на которыхъ въѣхали они на святую Русь чуть ли не во времена переселенія народовъ?

Впрочемъ, цивилизація всегда и вездѣ находила законное оправданіе всякой египетской работѣ. Ученье свѣтъ, неученье—тьма, говорила она— и въ мутной водѣ невѣжества ловила себѣ рыбу при свѣтѣ ученія, которое брала себѣ на откупъ. Невѣжеству, и безъ того обросшему мхомъ, этотъ умный разсчетъ еще сильнѣе упрочивалъ на многіе вѣка его окаменѣлое существованіе, дѣлая невѣжество подспорьемъ образованію, выгоднымъ источникомъ для покрытія издержекъ, идущихъ на цивилизацію. Однимъ словомъ, цивилизація разсматривалась, какъ нѣчто отдѣльное отъ народа, отвлеченное отъ жизни, неприносящее массамъ никакой пользы, но для нихъ обязательное, какъ нравственное иго, подъ которымъ, склоня шею, онѣ должны воспитывать въ себѣ христіанское смиреніе и безкорыстіе. Понятно, слѣдовательно, что въ этомъ, такъ-сказать, нравственномъ, воспитательномъ отношеніи, цивилизація, особенно же привитая случайно извнѣ, и неимѣющая связи съ жизнью народа, кажется невѣжеству только татарщиною, какъ бы она ни украшала себя павлиными перьями парижскихъ обычаевъ и модъ.

Отсюда понятно, что невѣжество можетъ находить себѣ со стороны такъ-называемой цивилизаціи поддержку двоякаго рода: сознательную и безсознательную; сознательную, когда пользуется цивилизованный классъ невѣжествомъ и его поддерживаетъ для своихъ корыстныхъ выгодъ, и безсо-

знательную, потому что всякая цивилизація, поддерживающая невѣжество, тѣмъ уже самымъ сама обличаетъ въ себѣ грубое варварство и всякаго рода отсталость, несовмѣстную съ успѣхами просвѣщенія.

Открывъ въ цивилизаціи, игнорирующей интересы народные, ея слабую сторону, ея невѣжественную, грязную подкладку, изслѣдователь національной старины, сохранившейся въ народныхъ книгахъ и лубочныхъ изданіяхъ, имѣетъ право расширить горизонтъ своихъ выводовъ, и въ этихъ произведеніяхъ можетъ видѣть достояніе не одной невѣжественной черни. Въ Россіи эта литература уже и потому заслуживаетъ особеннаго вниманія, что ея вліяніе не только прежде, но и въ настоящее время несравненно обширнѣе распространено на массы населенія, нежели все то, что̀ выходило изъ печати въ теченіе послѣднихъ ста лѣтъ. Если значеніе литературы и искусства опредѣляется не безотносительнымъ достоинствомъ автора, а его вліяніемъ на большинство, то, безъ-сомнѣнія, лубочныя картинки, иногда съ пошлыми стихами, играли и доселѣ играютъ болѣе-видную роль въ жизни народа, нежели изящныя стихотворенія Пушкина и ученыя композиціи нашихъ позднѣйшихъ живописцевъ-академиковъ. Думающіе такимъ образомъ могутъ отдавать полную справедливость умственному превосходству и изяществу цивилизованной литературы и искусства; но для познанія жизни народной предпочитаютъ своеземные, родные оригиналы довольно-искуснымъ копіямъ съ чужихъ образцовъ, а также и вообще соображаются съ общепринятою оцѣнкою, по которой всякая копія обходится несравненно-дешевле оригинала. Образованная русская знать, свыкшаяся съ европейскими интересами, можетъ сочувствовать и русскимъ передѣлкамъ западныхъ образцовъ, но только или по воспоминанію о самыхъ образцахъ, или же скорѣе на основаніи задней мысли, что покровительствуемое ею просвѣщеніе обновленной Руси можетъ видоизмѣняться сообразно съ ея цѣлями и тенденціями, между-тѣмъ, какъ народное слово не связано никакими внѣшними стѣсненіями. Такъ же самостоятельна была до позднѣйшихъ временъ и народная лубочная литература. Ясно, слѣдовательно, что если когда-нибудь искренно и безъ утайки выражалъ себя русскій человѣкъ, то, конечно, только въ своей безъискусственной словесности и въ народныхъ книгахъ. Положимъ, что его правда — груба, выражается она въ неуклюжихъ формахъ; но для человѣка честнаго она несравненно дороже изящной лжи и жалкихъ недомолвокъ провинившагося школьника, въ которыхъ, не стыдясь, находила иногда свое убѣжище наша искусственная литература. Было бы вопіющею несправедливостью отрицать въ нѣкоторыхъ изъ новѣйшихъ нашихъ писателей благородныя побужденія и высокія идеи; но едва-ли кто можетъ доказать очевидными фактами, а не общими соображеніями, что наша новѣйшая ци-

вилизація уже успѣла опередить основательностью, глубиною и смѣлостью мысли, простую русскую пословицу, въ которой русскій человѣкъ такъ ясно и метко умѣлъ опредѣлить всѣ оттѣнки своей нравственной и общественной жизни.

Постановивъ такимъ-образомъ древнія основы народности лицомъ къ лицу съ такъ-называемою цивилизацію, внесенною извнѣ, и указавъ въ такой цивилизаціи явные слѣды поползновенія къ невѣжеству, мы должны нѣсколько измѣнить свои понятія о варварствѣ національныхъ русскихъ преданій, сохранившихся въ устной словесности и въ лубочныхъ изданіяхъ, и признать въ нихъ кое-что такое, что̀ при наличныхъ пособіяхъ еще плохопривившейся цивилизаціи, никакимъ образомъ не можетъ быть безусловно названо невѣжествомъ. Во-первыхъ, уже потому, что множество суевѣрій и нелѣпостей, составляющихъ содержаніе лубочныхъ изданій, одинаково раздѣляются и простонародьемъ и большинствомъ нѣмецкокафтанниковъ; во-вторыхъ, въ самой борьбѣ этихъ послѣднихъ съ издѣліями народнаго творчества, очень часто здравый смыслъ и гуманность остаются не на сторонѣ мнимаго просвѣщенія. Нѣмецкій кафтанъ охотно потворствуетъ всякой лубочной нелѣпости, если она нужна ему какъ благовидное подспорье для прикрытія его ханжества, за то безпощадно громитъ онъ проклятіями всякую шутливую вольность и рѣзкое замѣчаніе, которыми, безъ всякаго дурнаго умысла, иногда забавляетъ себя простонародье въ своей сказкѣ, пословицѣ или въ лубочномъ листѣ. Извѣстно, съ какимъ остервенѣніемъ образованная наша публика встрѣчала новѣйшія изданія разныхъ новеллъ и легендъ, которыя въ теченіе многихъ столѣтій безмятежно живутъ въ устахъ народа. Даже изданіе русскихъ пословицъ было заподозрѣваемо въ безнравственныхъ и неблагонамѣренныхъ тенденціяхъ, какъ, напримѣръ, видно изъ слѣдующаго мнѣнія о сборникѣ пословицъ г. Даля, приводимаго этимъ почтеннымъ собирателемъ народности въ предисловіи къ издаваемому имъ теперь собранію пословицъ въ «Чтеніяхъ Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ» 1):

«Очень жаль (такъ защищали нѣмецкіе кафтаны русскую нравственность), что все это совокуплено въ одну книгу; черезъ это онъ (то-есть Даль) смѣшалъ назиданіе съ развращеніемъ, вѣру съ лжевѣріемъ и безвѣріемъ, мудрость съ глупостью, и такимъ образомъ свой сборникъ много уронилъ... Очевидно, что и честь издателя, и польза читателей, и самое благоразуміе требовали бы два толстые фоліанта (съ русскими пословицами и поговорками) разбить на нѣсколько книгъ, и въ нихъ отдѣльно напечатать:

1) На 1861 г. № 2, стр. XX и слѣд.

пословицы, поговорки, прибаутки, загадки, примѣты, и проч.». Нѣмецкій пуристъ свои осужденія Далева сборника подвелъ къ общему результату, выразивъ его самодѣльною пословицею, *уголовною* (какъ ее называетъ г. Даль). «Это куль муки и щепоть мышьяку». Объ этой извращенной морали г. Даль отзывается такъ: «Доводы эти меня не убѣдили, всего же менѣе понимаю, какимъ образомъ опасность отравы уменьшилась бы такимъ раздробленіемъ цѣлаго на части; развѣ пріученіемъ къ яду исподоволь? Въ этомъ сборникѣ, который не есть катихизисъ нравственности, ни же наказъ обычаямъ и общежитію, именно должны сойтись народная мудрость съ народною глупостью, умъ съ пошлостью, добро со зломъ, истина съ ложью; человѣкъ долженъ явиться здѣсь такимъ, каковъ онъ вообще, на всемъ земномъ шарѣ, и каковъ онъ въ частности, въ нашемъ народѣ; что̀ худо, того бѣгай; что̀ добро, тому слѣдуй; не прячь, не скрывай ни добра, ни худа, а покажи, что̀ есть».

Благородныя убѣжденія и здравыя понятія, высказанныя здѣсь г. Далемъ, должны внушать сочувствіе всякому честному человѣку. Только послѣдняя фраза можетъ возбудить недоумѣніе. Развѣ можно спрятать или скрыть то, что̀ повсюду живетъ въ народѣ и ему присуще, какъ дыханіе, которымъ онъ поддерживаетъ свою жизнь, какъ свѣтъ солнечный, посредствомъ котораго онъ опознаётся въ окружающей его средѣ? Развѣ можно остановить или уничтожить явленія и силы природы, неподлежащія человѣческой волѣ? Можно закрыть глаза, зажать уши, чтобъ не видѣть свѣта и не слышать, ка̀къ шумятъ морскія волны; но кому же придетъ въ голову спрятать солнце, или уложить вѣтеръ въ мѣшокъ? Такъ и съ пословицами и другими явленіями народнаго ума. Ихъ можно не знать, или не хотѣть знать, можно ихъ презирать и даже порицать; но ка̀къ ихъ спрячешь, ка̀къ уничтожишь, если только не уничтожишь самого народа? Положимъ, образованная, читающая публика можетъ быть разобщена съ интересами простаго народа: но кому оттого легче, когда эти интересы тѣмъ не менѣе охватываютъ въ тысячи разъ бо̀льшую публику безграмотныхъ?

Судьба народныхъ книгъ, какъ всего вещественнаго и ломкаго, несравненно больше подчинена произволу и случаю. Впродолженіе текущаго столѣтія видимо изсякаютъ источники лубочнаго печатанія, и все рѣже и рѣже становятся хорошіе, неиспорченные оттиски народныхъ изданій. Любители прогреса могутъ этому радоваться; но сомнѣвающимся въ истинныхъ успѣхахъ русской цивилизаціи можетъ придти въ голову слѣдующій вопросъ: потому ли измельчали и исказились лубочныя изданія, что русское простонародье стало дѣйствительно грамотнѣе и образованнѣе?

II.

Изъ сказаннаго достаточно уже явствуетъ, что отношеніе къ лубочнымъ изданіямъ и другимъ произведеніямъ народнаго творчества можетъ быть троякое:

1) *Безсознательное*. Въ этомъ отношеніи состоитъ простонародье, для котораго пѣсня, пословица и лубочная картинка составляютъ горизонтъ умственнаго и нравственнаго развитія.

2) *Практическое*. Въ этомъ отношеніи состоитъ большинство преобразованной Петромъ русской публики. Сюда же могутъ быть отнесены и всѣ иностранцы, поселившіеся въ нашемъ отечествѣ, а также и всѣ тѣ изъ русскихъ, которые, смѣнивъ мужицкій зипунъ на нѣмецкій кафтанъ, уже позабыли мужицкія пѣсни и разучились церковной грамотѣ, а по граждански и до сихъ поръ читаютъ только по складамъ. Наблюдавшіе надъ нравами нашихъ соотечественниковъ хорошо знаютъ, кàкъ обширенъ на Руси этотъ послѣдній классъ, созданный петровскою реформою. Обыкновенный и наиболѣе распространенный способъ практическаго отношенія къ русской народности состоитъ въ порицаніи ея. Онѣмечившіеся грамотники и безграмотные видятъ въ ней попреимуществу невѣжество и причину всякой неурядицы. Писатели, выходящіе изъ этой среды, къ порицанію и насмѣшкѣ присовокупляютъ покровительственный тонъ и относятся къ нравамъ и обычаямъ народа, какъ къ дѣтскимъ игрушкамъ; конечно, они же окажутъ отечественную заботливость постращать дитя розгами, чтобъ не расшалилось. Впрочемъ, въ покровительственномъ тонѣ виденъ уже шагъ къ примиренію съ народностью. Русскій мужикъ съ своими поговорками и узкимъ взглядомъ па вещи кажется балаганнымъ паяцомъ, который отпускаетъ острыя штуки, но за это, для потѣхи публики, получаетъ побои отъ воинственнаго Дон-Жуана. Романъ Сервантеса принадлежитъ къ тѣмъ немногимъ геніальнымъ созданіямъ, которыя никогда не старѣютъ и всегда находятъ себѣ приложеніе къ нравамъ и состоянію общественной жизни. И, можетъ, не было бы пустою риторическою прикрасою, еслибъ кто-нибудь практическое отношеніе нашей новѣйшей цивилизаціи къ народности вздумалъ объяснить отношеніями между Дон-Кихотомъ и Санчо Пансою. По крайней мѣрѣ, это сравненіе вполнѣ примѣняется къ нашей новой литературѣ, которая въ народности умѣла подмѣчать только одно тривіальное и смѣшное, за исключеніемъ весьма немногихъ мелодраматическихъ выходокъ, которыя, впрочемъ, имѣли цѣлью не столько поэтическую правду, сколько практическія тенденціи — разжалобить читателя горькою судьбою несчастныхъ. Вообще стремленіе нашихъ образованныхъ писателей сойтись съ на-

родностью не приводило къ удовлетворительнымъ результатамъ, такъ-что иные, основываясь на опытахъ прошедшаго, имѣли полное право заподозрить законность и необходимость этого стремленія. И дѣйствительно, всѣ простонародныя выходки въ напыщенныхъ одахъ Державина кажутся грязными лохмотьями, вшитыми въ бархатъ и парчу, и особенно отзываются намѣреннымъ цинизмомъ въ эпоху, когда все народное называлось *подлостью*. Гораздо искреннѣе поступали другіе писатели, вовсе забывавшіе о существованіи русской народности, когда она, казалось бы, должна быть на первомъ планѣ въ ихъ литературныхъ предпріятіяхъ. Гнѣдичъ переводилъ «Иліаду» слогомъ церковно-славянской библіи, чуть-чуть не съ *абіе* и *аще*, будто бы на томъ основаніи, что не слѣдуетъ Гомера обувать въ мужицкія лапти, между тѣмъ, какъ на Руси, по свидѣтельству Нестора, сапоги были извѣстны еще во времена ласковаго князя Владиміра. Еще наивнѣе понималъ свою задачу Жуковскій, перелагавшій въ стихи русскія сказки съ нѣмецкихъ народныхъ разсказовъ, что̀ можетъ провѣрить всякій по извѣстному сборнику братьевъ Гриммовъ. Ка̀къ далекъ былъ слогъ Карамзина отъ народнаго склада, всего нагляднѣе можно видѣть въ его «Исторіи», которую онъ украшаетъ древними и народными выраженіями, будто какою-нибудь ископаемою рѣдкостью, и постоянно печатаетъ ихъ курсивомъ, отчего онѣ кажутся дѣйствительно заплатами въ его щеголеватомъ, монотонномъ слогѣ. Но Пушкина вообще хвалятъ, какъ примирителя цивилизованной литературы съ народными элементами. Дѣйствительно, ни ему, ни даже Карамзину, нельзя отказать въ стремленіи *примириться съ народностью*. Но примиреніе безъ вражды непонятно, а гдѣ мирятся, тамъ стараются загладить прежнюю вражду. И сколько внутренней борьбы, сколько усилій нужно было сдѣлать геніальнѣйшему изъ русскихъ поэтовъ, чтобъ отъ аристократическаго письмеца, испещреннаго, для выраженія большей искренности и точности, французскими фразами, возвыситься до драмы «Русалка» или до купца Остолопа? Но принесли ли эти усилія желанный плодъ? Свыклась ли съ народностью та индиферентная публика, улыбкою которой такъ дорожилъ Пушкинъ? Или онъ хотѣлъ только развлекать ея равнодушіе своею способностью принимать на себя какой угодно видъ, хотя бы дунайскаго славянина или русскаго мужичка, распѣвающаго свои духовные стихи и историческія былины? Отозвался ли наконецъ простой грамотный людъ сочувствіемъ на эти національныя стремленія, или же ему стихи Пушкина остались такъ же чужды, какъ трагедіи Сумарокова и оды Петрова?

Имѣя въ виду скорѣе покончить съ практическимъ отношеніемъ къ произведеніямъ русской народности, мы не будемъ входить въ рѣшеніе этихъ затруднительныхъ вопросовъ, а только въ видахъ безпристрастія при-

совокупимъ, что не со временъ петровской реформы, а многими столѣтіями раньше русскій человѣкъ объявилъ себя во враждебномъ отношеніи къ своей народности. Уже византійскій принципъ и стиль византійской литературы и искусства, стремившіеся къ условной, идеальной чистотѣ, ставили непреоборимую преграду между христіанскимъ просвѣщеніемъ и грубою народностью, между тѣмъ, какъ на Западѣ литература и искусство употребили невозможныя средства, чтобъ христіанскимъ идеямъ дать національную обстановку. Итальянскіе и нѣмецкіе мастера писали Мадонну съ чертами лица и въ костюмѣ своей народности и даже своей эпохи. Фантазіи своей позволяли они самыя игривыя предположенія, ободряемыя католичествомъ, которое переносило въ Кёльнъ или въ какой другой западный городъ сцены и личности, имѣвшія мѣсто въ отдаленной Палестинѣ даже еще во времена пришествія Мессіи. Поэтическіе элементы католичества были столько же созданіемъ искусства, сколько и плодотворными для него сѣменами. Напротивъ того, фантазія древне-русскихъ писателей и мастеровъ до того была бѣдна, что и для русскихъ личностей и событій плохо умѣла пользоваться національною дѣйствительностью, и представляла ихъ въ чужеземной, условной, византійской формѣ. И всякій разъ, какъ русская національность дѣлала робкій шагъ въ предложеніи своихъ услугъ для выраженія христіанскаго просвѣщенія, она, въ глазахъ строгихъ пуристовъ, впадала въ расколъ и ересь; потому народное въ древней Руси часто смѣшивалось съ раскольничьимъ и еретическимъ. Народное, какъ парчу и язву, надобно было отдѣлять отъ всего дозволеннаго, благонамѣреннаго. Народные вымыслы помѣщались въ списокъ апокрифовъ, то-есть, запрещенныхъ книгъ. Противъ народности гремѣлъ Стоглавъ, какъ потомъ, при Петрѣ-Великомъ, ее же преслѣдовалъ «Духовный Регламентъ». Съ другой стороны, и расколъ дѣйствительно отстаивалъ народность: сначала онъ заподозрилъ законность позднѣйшаго, олатинившагося и отуречившагося византійства, потомъ не признавалъ католическаго образованія русскихъ людей XVII вѣка, напослѣдокъ совсѣмъ разошелся съ нѣмецкою реформою Петра-Великаго. Еще гибельнѣе для русской народности были политическія событія. Уже въ XIII и XIV вѣкѣ власти, покровительствуемыя татарами, вмѣстѣ съ ними должны были относиться къ русской народности только какъ къ средству для личныхъ выгодъ. Потому даже въ XV вѣкѣ новгородцамъ въ грозномъ ополченіи Москвы мерещились татарскія силы.

Вѣковая борьба съ грубою народностью постоянно вызывала другую крайность, которой начала надобно искать въ язычествѣ и расколахъ. Эта крайность извѣстна подъ неточнымъ именемъ *славянофильства*. Какъ система, основанная на нѣкоторыхъ ученыхъ началахъ и логически прове-

денная, славянофильство стало возможно только вслѣдствіе просвѣщенія, внесеннаго на Русь въ XVIII вѣкѣ, а до того времени славянофильство могло явиться только въ формѣ раскола, какъ крайнее западничество — въ формѣ ереси.

Если вражда, объявляемая народности, можетъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ внушить къ себѣ омерзеніе, то славянофильская любовь къ народности почти всегда переходила въ комическое. Это было постоянное донкихотство, состоявшее въ тысячѣ дѣтскихъ попытокъ, такъ сказать, изгнать изъ себя злаго бѣса европейской цивилизаціи, и, какъ заблудшей овцѣ, воротиться въ отчій домъ благочестивыхъ временъ татарщины и вѣчеваго колокола. Само собою разумѣется, что эти попытки не приводили ни къ чему дѣльному, ни въ теоретическомъ отношеніи, ни даже въ практическомъ, къ которому онѣ собственно направлялись. Надобно полагать, что непритворно, съ искреннимъ убѣжденіемъ проповѣдывалось о христіанской чистотѣ древне-русскихъ нравовъ, будто-бы чуждыхъ языческой основы, о колоссальномъ величіи какой-то земщины, нашедшей себѣ поэтическое выраженіе въ священномъ типѣ Ильи Муромца, и вообще о глубокомъ значеніи русской народности, сохранившей въ себѣ всѣ лучшіе задатки истиннаго европейскаго просвѣщенія. И эти убѣжденія оставались не безплодными, отвлеченными идеями: они проводились въ жизни, которую окружали національною, древне-русскою обстановкою. Хотѣлось не только мечтать о благочестивой старинѣ съ ея «Домостроемъ» и «Стоглавомъ», и съ Ильею Муромцемъ, но и въ дѣйствительности рекомендовалось испробовать на самихъ себѣ назидательный процесъ воспитанія древней Руси, подобно тому, какъ морельщики и самосожигатели героическими опытами хотятъ доказывать всему міру истину своихъ фанатическихъ догматовъ. Мало казалось изучать пѣсни объ Ильѣ Муромцѣ и его баснословныхъ товарищахъ: изучить, понять и теоретически насладиться русскою народною поэзіею могутъ и нѣмцы и онѣмечившіеся отщепенцы отъ родныхъ нравовъ. Надобно было, подъ чарующіе звуки родной пѣсни, таинственно переродиться, слить свое нравственное существо въ одно цѣлое съ святою Русью, завѣщанною намъ въ родномъ словѣ, и въ себѣ самихъ какъ бы воскресить богатырей ласковаго князя Владиміра, для водворенія на Руси золотаго вѣка общаго довольства и благосостоянія, подъ покровительствомъ какихъ-то высшихъ силъ, завѣдывающихъ исключительно судьбою нашего православнаго отечества. Какъ тѣ строгіе пуристы нѣмецкаго покроя, которые осуждали г. Даля за народныя пословицы и обвиняли г. Аѳанасьева, будто-бы, за *сочиненіе* народныхъ легендъ, такъ и эти чаятели золотаго вѣка относятся къ народности, такъ сказать, *эклектически*, слѣдуя теоріи философовъ-эклектиковъ, рекомендую-

щихъ художникамъ брать въ природѣ одно хорошее, въ томъ убѣжденіи, что въ ней есть и дурное, но будто-бы это послѣднее не составляетъ въ ней сущности, будучи случайнымъ порожденіемъ злаго принципа. Очевидно, слѣдовательно, что, вооружившись этою теоріею, безъ малѣйшаго затрудненія можно относиться ко всему, чтó въ народности будетъ противорѣчить заранѣе взятой на прокатъ какой бы то ни было идеѣ, хотя бы самой крайней славянофильской. Лубочныя изданія рядомъ съ благочестивыми мотивами предлагаютъ образцы вопіющаго кощунства, суевѣрія и цинизма. «Но все это, скажутъ, не составляетъ сущности въ нравственной жизни нашихъ предковъ, все это даже не русское, а взято извнѣ, въ эпоху, когда Русь помутилась чужими обычаями. Изучать такую дрянь не стоитъ, даже не слѣдуетъ на нее обращать вниманія, потому-что она не годится для практической цѣли мистическаго возрожденія и перевоспитанія».

Таковы въ общихъ чертахъ свойства практическаго отношенія къ народности. Намъ остается разсмотрѣть 3) *ученое*, и именно *историческое* отношеніе. Собственно оно и должно составлять содержаніе науки о народности. Это—по возможности безпристрастное изученіе всего чтó въ теченіе столѣтій выработала русская жизнь, и чтó она переварила и органически усвоила себѣ изъ занесеннаго извнѣ. Каковы бы ни были явленія народности — хорошія или дурныя съ точки зрѣнія практической, они не должны раздражать въ изслѣдователѣ его личнаго вкуса, не должны питать въ немъ никакого пристрастія, потому-что, какъ историческій фактъ, они составляютъ уже готовое данное, выработанное въ прошедшемъ. Нéчего восхвалять свѣтлыя стороны народности, потому что сами онѣ говорятъ за себя, и всякая похвала только заподозрѣваетъ ихъ достоинство; еще менѣе позволительно порицать темныя стороны нравовъ, обычаевъ и убѣжденій, потому, во-первыхъ, что и дурное также уже само себя рекомендуетъ такимъ, а, во-вторыхъ, потому, что заслуживаетъ порицанія собственно то, чтó обязано своимъ происхожденіемъ личной волѣ, какъ дурной поступокъ, какъ злое, преступное дѣло, несогласное съ законами человѣколюбія: что же касается до невѣжества, то оно само по себѣ такъ же невинно, какъ младенчество. Историкъ не долженъ младенчество выдавать за установившуюся зрѣлость, но имѣетъ полное право, съ почтительнымъ даже вниманіемъ, остановиться на подробномъ изученіи невѣжества, какъ на фактѣ, составлявшемъ и частію доселѣ составляющемъ общее достояніе человѣчества. Такое свободное отъ всякихъ пристрастій отношеніе къ старинѣ и народности могло быть выработано только въ Германіи — въ этой классической странѣ учености, какъ самостоятельнаго принципа, вознесеннаго выше всякихъ случайныхъ условій политики и другихъ временныхъ интересовъ. Сколько-нибудь знако-

мымъ съ современными успѣхами наукъ, вѣроятно, извѣстно, что въ теченіе послѣднихъ 50-ти лѣтъ представителями этого направленія были братья Гриммы въ главѣ своихъ многочисленныхъ дѣятельныхъ послѣдователей.

Было бы слишкомъ притязательно требовать отъ несозрѣвшей еще русской учености той же строгости и выдержанности, какими отличаются безпристрастныя изслѣдованія гриммовской школы. Въ обществѣ, гдѣ наука не составляетъ еще виднаго элемента жизни, пристрастіе, можетъ быть, даже необходимо, какъ стимулъ для возбужденія общаго интереса къ ученому вопросу. Потому, какъ бы ни были возмутительны преслѣдованія народности западниками, и въ какихъ бы смѣшныхъ выходкахъ ни заявляла себя къ ней славянофильская любовь, все же можно покамѣстъ довольствоваться и тѣмъ, что обѣ эти крайности сколько-нибудь поддерживаютъ въ равнодушной публикѣ вниманіе къ народности. Можетъ быть, даже иные изъ современныхъ нашихъ публицистовъ потому только и вспомнили о русскомъ народѣ, что вопросы національные играютъ теперь первую роль и на Западѣ и у насъ.

Слѣдовательно, снисходительно смотря на постепенное развитіе національныхъ интересовъ въ нашей читающей публикѣ, можно примириться со всякими практическими взглядами на народность, если они служатъ только поводомъ къ изданію устныхъ и рукописныхъ памятниковъ. Извѣстно, какъ нелѣпы и узки были понятія издателей средневѣковой старины въ XVII вѣкѣ; но ихъ трудолюбіе и тщательность и теперь по достоинству оцѣниваются спеціалистами. Для чего же будемъ мы враждебнѣе относиться къ какому-нибудь изъ современныхъ сборниковъ народныхъ пѣсенъ, сказокъ, или лубочныхъ картинокъ, на томъ только основаніи, что издатель его свысока смотритъ на русскія суевѣрія, или же набожно поклоняется Ильѣ Муромцу?

Но едва-ли позволительно допускать эти пошлыя дрязги въ ученомъ изслѣдованіи; и тѣмъ больше надобно этого остерегаться, что и на Западѣ, откуда мы беремъ себѣ образцы, далеко не всѣ образованные люди смотрятъ правильнымъ взглядомъ на этотъ предметъ, потому что онъ слишкомъ близокъ къ интересамъ текущей жизни, слишкомъ живо можетъ быть принимаемъ къ сердцу, и способенъ легко возбуждать къ себѣ симпатію или антипатію.

Неоднократно наши ученые и журналисты упоминали о книгѣ Шарля Низара, изданной въ 1854 году, подъ громкимъ заглавіемъ *Исторіи народныхъ книгъ* (Histoire des livres populaires). Ее цитуетъ вскользь и почтенный издатель монографіи о русскихъ лубочныхъ картинкахъ. Но, вѣроятно, многіе изъ цитовавшихъ эту книгу знаютъ ее только по наслуху, или справлялись въ ней только съ картинками и выписками изъ народныхъ

книгъ, а вовсе незнакомы съ сомнительными тенденціями автора; въ противномъ случаѣ едва-ли бы стали они съ уваженіемъ отзываться о его книгѣ.

Такъ какъ мы привыкли во всемъ слѣдовать иностранцамъ, то, можетъ быть, не безполезно будетъ познакомить русскую публику съ взглядами современной Франціи на свою народность.

30-го ноября 1852 года, по распоряженію г. Мона́, составлена была коммисія для разсмотрѣнія народныхъ книгъ, обращающихся въ рукахъ французскаго простонародья. Съ упраздненіемъ министерства полиціи въ 1853 г., коммисія эта была присоединена къ министерству внутреннихъ дѣлъ. Тотчасъ же, какъ открылась коммисія, собраны были въ нее огромныя кучи народныхъ книгъ; однако букинисты успѣли распустить по рукамъ бо́льшую часть изданій 1852 и 1853 годовъ. Отобранныя у народа книги поручено было разсмотрѣть Шарлю Низару, назначенному секретаремъ этой коммисіи, и его «Исторія народныхъ книгъ» есть не что иное, какъ результатъ этого разсмотрѣнія. Она состоитъ изъ двухъ частей, съ множествомъ лубочныхъ картинокъ и гравюръ на мѣди, оттиснутыхъ старыми, оригинальными досками. Выписки изъ книгъ, отъ XV вѣка до нашихъ временъ, дѣлаютъ это изданіе необходимымъ для всякаго занимающагося народностью и стариною. И русскій ученый найдетъ въ немъ много для себя полезнаго, потому что русскія народныя книги и лубочныя изданія частію пользуются общими источниками съ западными, частію же не что иное, какъ передѣлки западныхъ оригиналовъ.

Вѣрный своей цѣли, г. Низаръ скромно отказывается отъ всякихъ притязаній на ученость, и постоянно идетъ по пути благонамѣренной практики. «Подобная картина, раскрываемая мною передъ глазами читателя (говоритъ онъ на первой же страницѣ своего предисловія) и критическій разборъ такого множества книжекъ, опасныхъ или по малой мѣрѣ безполезныхъ, наводняющихъ Францію въ теченіе послѣднихъ трехъ столѣтій, какъ мнѣ кажется, дастъ почувствовать публикѣ, какое вредное вліяніе на нравы и умы народа долженъ былъ производить сбытъ этихъ книгъ, предоставленный самому-себѣ, и, напротивъ того, сколько добра можетъ сдѣлать такая промышленность, руководимая бодрствующею администраціею, будучи ограничена только книгами полезными и нравственными». Въ концѣ предисловія еще яснѣе развиваетъ онъ свои практическіе виды. «Пусть весь свѣтъ узна́етъ» говоритъ онъ «каковы были умственныя развлеченія и правила нравственности, которыя эта литература давала народу въ теченіе двухъ или трехъ столѣтій; пускай, чрезъ посредство точнаго перепечатанія самыхъ памятниковъ, сдѣлается теперь для всѣхъ очевиднымъ все то, что́

доселѣ только подозрѣвалось въ этой литературѣ, то-есть, вся низость, дурной вкусъ, дурной тонъ, тривіальность, иногда даже безпутство; все же доброе, нравственное, пріятное и поистинѣ забавное пусть будетъ отдѣлено отъ всего прочаго тщательно, и сохранено, какъ образецъ для тѣхъ, которые предпримутъ заботы о возрожденіи промышленности народными книгами».

Въ ученыхъ вопросахъ руководителями г. Низара были преимущественно Поль Лакруа, въ своихъ многочисленныхъ монографіяхъ, и Жанне́ «Journal de l'Amateur de livres». Впрочемъ, ученость, по поводу народныхъ книгъ, г. Низаръ считаетъ вообще дѣломъ второстепеннымъ и часто подсмѣивается надъ тѣми, кто занимался этимъ предметомъ слишкомъ серьёзно и обстоятельно. Такъ онъ находитъ, что ужъ *слишкомъ* много было писано о народныхъ суевѣріяхъ чернокнижія, бѣлой магіи и т. п. (I, стр. 151); въ слѣдующихъ ироническихъ выраженіяхъ отзывается онъ объ изслѣдователяхъ, посвящавшихъ свои труды подробнымъ розысканіямъ источниковъ: Гаргантуа, Рабле и Тиля Ейленшпигеля (Совездрала)[1]: «Я сдѣлалъ только бѣглый очеркъ всѣмъ тѣмъ познаніямъ, которыя были израсходованы по поводу Гаргантуа. Благодаря правилу, мною принятому, я не могъ иначе и поступить. Впрочемъ, несмотря на то, что эта ученость произвела на свѣтъ значительную массу сочиненій и высказалась въ такихъ комментаріяхъ, которые, можетъ быть, угрожаютъ загромоздить и заглушить самый текстъ Рабле, однако, все это покажется бездѣлицею въ сравненіи съ моремъ чернилъ, пролитыхъ по поводу сочиненія, въ которомъ не видно ни дарованія, ни ума и никакой цѣли, сочиненія рѣшительно нелѣпаго, но, какъ кажется, и доселѣ популярнаго, которое въ народной продажѣ книгъ извѣстно подъ заглавіемъ: *Histoire plaisante et récréative de Tiel Ulespiégle, contenant ses faits et subtilités*, in — 12, 48 pages, Epinal, Pellerin, 1835. Правда, въ этомъ дѣлѣ замѣшались нѣмцы, по той простой причинѣ, что книга о Совездралѣ обязана своимъ происхожденіемъ Германіи, и что ученые этой страны давали себѣ просторъ на родной почвѣ. Съ другой стороны, и англичане обнаружили такой живой интересъ ко всему касающемуся знаменитаго Совездрала, что посвятили ему немалое число книгъ, и даже французы, въ свою очередь, готовы принять участіе въ распложеніи этой огромной, но безсмысленной литературы». Отдѣлавъ такимъ образомъ ученыя изслѣдованія объ одномъ изъ самыхъ видныхъ явленій европейской старины и народности,

1) Такъ какъ это слово есть не что иное, какъ сокращеніе изъ *сове зрцадло* (т.-е. совиное зеркало), то предпочитаю принятое здѣсь правописаніе общераспространенному *совѣстдралъ*.

г. Низаръ ограничивается въ своей книгѣ выпискою о Совездралѣ изъ *Bulletin du Bibliophile* (I, стр. 544 и слѣд.).

Находя такъ мало проку для науки въ обширномъ содержаніи своихъ двухъ томовъ, и постоянно оскорбляя свой изысканный, изящный вкусъ и свою благонамѣренность пошлостью и безнравственностью народнаго чтенія, усердный секретарь этой странной комиссіи не однажды даетъ знать читателямъ, а можетъ быть, и кому слѣдуетъ, сколько времени потерялъ онъ на эту, по своему содержанію, неблагодарную работу, и сколько нравственной пытки вытерпѣлъ, поневолѣ сталкиваясь съ грубыми интересами и вредными забавами простонародья. Но вотъ что́ авторъ говоритъ съ чувствомъ безкорыстнаго самоотверженія, переходя къ разбору послѣднихъ романовъ изъ цикла Карла Великаго: «Ни съ чѣмъ лучше не могу я сравнить ощущеніе, мною испытываемое къ концу этого обозрѣнія, какъ съ состояніемъ несчастнаго, преданнаго пыткѣ, когда, для полученія полнаго признанія, постепенно увеличиваютъ его мученія, переходя отъ простѣйшихъ допросовъ къ болѣе сложнымъ» (II, стр. 533—4). Впрочемъ, несчастный секретарь обличаетъ въ себѣ меньшую твердость характера, нежели тѣ мученики, съ которыми онъ себя сравниваетъ, и при всякомъ удобномъ случаѣ уже слишкомъ откровенно проговаривается о ненависти ко всему народному и объ опасеніи, чтобъ литература, безъ педагогическаго руководства, предоставленная себѣ самой, не испортила въ конецъ французскую націю, какъ она ее портила въ теченіе многихъ столѣтій до вожделѣнной эпохи такой комиссіи, которая могла бы въ глазахъ всего свѣта дать предпочтеніе благонамѣренной практикѣ передъ учеными интересами стольких специалистовъ по родной старинѣ и народности. Въ одномъ изъ частыхъ приступовъ своей нравственной пытки, по поводу какой-то дѣйствительно грязной книжонки, усердствующій авторъ не удержался, чтобы не воскликнуть: «Таково-то нравственное воспитаніе, которое давали народу до самой революціи 1848 года, которое давали даже до 2-го декабря, и которое и доселѣ пользовалось бы одобреніемъ, если бы не состоялось учрежденіе, самое спасительное и вполнѣ благотворное, какое только когда-либо было предпринято администраціею, именно учрежденіе комитета о разсмотрѣніи народныхъ книгъ, для очищенія всѣхъ этихъ нечистотъ въ тѣхъ самыхъ клоакахъ, откуда онѣ истекаютъ» (II, 377). Какъ благочестивый писецъ среднихъ вѣковъ, обыкновенно сравнивающій себя съ мореплавателемъ, возвратившимся подъ родную кровлю, несказанно радуется окончанію многолѣтняго переписыванья какой-нибудь назидательной рукописи, такъ и г. Низаръ на послѣдней страницѣ своего сочиненія наивно восклицаетъ: «Да позволено будетъ мнѣ радоваться, что я окончилъ это обозрѣніе, надъ кото-

рымъ я пролилъ столько пóта, и которое иногда внушало мнѣ чувство такого омерзѣнія!» (II, стр. 582).

Конечно, вовсе излишне было бы рекомендовать нашимъ любителямъ народности методу г. Низара, ради одного только чувства нравственнаго достоинства и самоотверженія. Нравственное чувство есть такое общее для всѣхъ націй достояніе, что, безъ всякаго сомнѣнія, русскіе изслѣдователи народности могутъ обойтись, въ этомъ отношеніи, безъ чужеземнаго руководства. Но съ вопросомъ о нравственности и благонамѣренности тѣсно связывается слѣдующее соображеніе. Всякій ли имѣетъ право предъявлять права своей благонамѣренной нравственности и полагать ее на вѣсы, при оцѣнкѣ народныхъ заблужденій и предразсудковъ? Какъ бы само по себѣ ни было похвально безукоризненное благонравіе, достаточно ли на однихъ только словахъ дѣлать его знаменіемъ своихъ убѣжденій, и не слѣдуетъ ли основательно, разумно и столько же безукоризненно прилагать его къ дѣлу? и чѣмъ чище и святѣе признаётся какой-нибудь принципъ, тѣмъ осторожнѣе надобно съ нимъ обращаться, чтобъ излишнимъ усердіемъ не пересолить, чтобъ какою-нибудь неловкостью не опошлить его въ глазахъ толпы. Подобныя неловкости усердныхъ энтузіастовъ часто принимаются въ публикѣ за ханжество; а, извѣстно, ничто такъ не вредитъ успѣху идеи, какъ подозрительныя ей услуги ханжей.

И особенно подозрительна бываетъ всякая благонамѣренность, когда она находитъ себѣ точку опоры въ какой-нибудь политической катастрофѣ. Конечно, въ этомъ отношеніи, благонамѣренность остается въ своихъ правахъ, какъ уступка времени и обстоятельствамъ; но тогда смѣетъ ли она безукоризненно надѣвать на себя личину нравственнаго достоинства? Скромный секретарь комиссіи разсмотрѣнія народныхъ книгъ слишкомъ круто поворачиваетъ вопросы о народности, принимая за рычагъ своей машины 1848 годъ и какое-то 2-е декабря. Конечно, намъ вовсе нѣтъ дѣла до французскаго календаря того года, и для разсмотрѣнія историческаго развитія народности въ ея послѣднихъ результатахъ вообще число какого бы то ни было мѣсяца не имѣетъ ровно никакого значенія, потому что народность созидается не днями, а столѣтіями. Слѣдственно, на безпристрастный взглядъ, это мистическое сосредоточеніе многовѣковой судьбы французской національности къ какому-то кабалистическому 2-му числу декабря, по малой мѣрѣ, должно обличить слишкомъ узкій объемъ интересовъ, которыми ограничилъ себя авторъ «Исторіи народныхъ книгъ».

Поставленный въ своей работѣ лицомъ къ лицу и со всѣмъ прошедшимъ великой французской націи въ теченіе трехъ послѣднихъ столѣтій, и со всѣми современными интересами народной литературы, постоянно возоб-

новлявшейся подъ вліяніемъ столькихъ избранныхъ умовъ, авторъ имѣлъ передъ собою богатѣйшій матеріалъ въ нравахъ и убѣжденіяхъ, выработанныхъ вѣками. И къ какимъ же результатамъ привело его это великое національное дѣло? — Къ полному разобщенію съ жизнію народною, къ ненависти и отвращенію, какъ уже это мы видѣли изъ приведенныхъ цитатъ. Потому-то и не оставалось иного средства, какъ выбрать самый узкій путь для своихъ соображеній, отправляясь отъ какой бы то ни было современной эпохи, и принимая ее за исходный пунктъ возрожденія народности. Послѣ 1848 года, секретарь комиссіи нашелъ удобнѣйшимъ для своихъ нравственныхъ убѣжденій этотъ исходный пунктъ въ упомянутомъ второмъ числѣ декабря; но какую эпоху назначилъ бы онъ въ прошломъ столѣтіи, или до 1848 года, если бы тогда состоялась его комиссія, — предоставляется всякому широкое поле для догадокъ, потому что, какъ скоро нѣтъ твердой основы для сужденія о фактахъ, всякая случайность можетъ играть ея роль.

Итакъ, современные интересы послужили руководящею нитью г-ну Низару въ его критикѣ народныхъ книгъ. Этимъ интересамъ, какъ папской индульгенціи, приписываетъ онъ непогрѣшимость. Въ нихъ главнѣйшимъ образомъ полагаетъ онъ оправданіе своимъ спеціальнымъ принципамъ благонравія. На нихъ же, кажется, онъ желалъ бы основать и новую эпоху возрожденія народныхъ книгъ.

Говоритъ ли онъ о біографіяхъ Наполеона III, помѣщаемыхъ въ послѣднее время въ народныхъ альманахахъ вмѣстѣ съ выдержками изъ его сочиненій и рѣчей — онъ дѣлаетъ ловкій комплиментъ вѣрности и точности его мыслей, сравнивая ихъ съ *изреченіями лакедемонскими* у Плутарха, и находя ихъ *достойными тѣхъ великихъ людей, о которыхъ повѣствовалъ херонейскій историкъ* (I, стр. 68). Приводитъ ли онъ слѣдующія топорныя вирши, помѣщаемыя въ альманахахъ при портретѣ того же Наполеона:

L'anarchie, triste suite des revolutions,
Divisait notre France, l'entraînait à sa ruine,
Louis vint, et son génie, sa modération
Nous rendirent la paix, et nos sages doctriens —

онъ простодушно присовокупляетъ:

«La poésie n'en est pas très-conforme aux lois de la prosodie; mais cette négligence doit être attribuée sans doute à la vivacité du sentiment, qui est excellent d'ailleurs et le mien» (I, стр. 81).

Какъ бы ни были велики современныя обстоятельства, оправдывающія секретаря комиссіи, но въ отношеніи строго ученыхъ вопросовъ о народ-

ности это личное заявленіе комплиментовъ ни на шагъ не подвигаетъ ихъ рѣшенія впередъ; въ отношеніи же народнаго благонравія только запутываетъ дѣло, ставя въ ложномъ свѣтѣ и судью, и подсудимую литературу, собранную въ застѣнкахъ комиссіи.

Подобно классическому пѣвцу олимпійскихъ игръ, не забывавшему въ своихъ похвальныхъ одахъ и предковъ воспѣваемаго имъ побѣдителя, авторъ «Исторіи народныхъ книгъ» своимъ вѣжливостямъ даетъ историческую подкладку, отъ всей души одобряя французскихъ промышленниковъ за то, что они въ послѣднее время такъ много распустили въ народѣ жизнеописаній Наполеона I-го. По этому поводу авторъ даетъ просторъ своему воображенію и предсказываетъ этимъ книжкамъ великую будущность въ судьбахъ французской націи. «Уже совершается съ Наполеономъ то же самое, чтó совершилось съ Карломъ-Великимъ» говоритъ онъ: «исторія о немъ незамѣтно переходитъ въ легенду. Безъ-сомнѣнія, прійдетъ время, когда воскресятъ для него и двѣнадцать перовъ, которые будутъ представлены подъ видомъ двѣнадцати маршаловъ, если даже не двѣнадцати монарховъ, и тѣмъ болѣе кстати и тѣмъ правдоподобнѣе будутъ тогда всѣ эти войны противъ невѣрныхъ, потому что египетская экспедиція внесетъ въ нихъ одинъ изъ достовѣрнѣйшихъ и изумительнѣйшихъ эпизодовъ. Чтó касается до меня, то я съ восторгомъ смотрю на это направленіе, которое принимаютъ умы французской націи» (I, стр. 579).

Самая наука представляется г. Низару только подъ узкимъ угломъ современныхъ, даже личныхъ интересовъ. Изъ всего огромнаго запаса учености по народной литературѣ, авторъ предпочитаетъ *Опытъ о поэмахъ и изображеніяхъ Пляски Мертвыхъ*, составленный *Ипполитомъ Фортулемъ*; по крайней мѣрѣ, ни объ одномъ авторѣ не отзывается онъ въ такихъ лестныхъ похвалахъ и съ такимъ самоуниженіемъ, какъ о г. Фортулѣ. Въ его «Опытѣ» онъ находитъ обиліе матеріаловъ, легкость выводовъ, ясность и очевидность свидѣтельствъ, наконецъ, *какую-то особенную* прелесть слога; и все это заставляетъ его вмѣнить себѣ въ обязанность, шагъ за шагомъ, слѣдовать г. Фортулю, въ главѣ о Пляскѣ Мертвыхъ, и для точности пользоваться даже собственными его выраженіями (II, стр. 290). Такая безусловная уступка учености и невоздержность въ похвалахъ будутъ приводить читателя въ рѣшительное недоумѣніе до тѣхъ поръ, пока онъ не узнаетъ изъ предисловія къ «Исторіи народныхъ книгъ», что въ то время г. Фортуль былъ министромъ народнаго просвѣщенія, что г. Низаръ нижайше испросилъ у «его превосходительства» позволеніе украсить свою исторію выписками изъ его «Опыта»: «И я воспользовался этимъ позволеніемъ — присовокупляетъ ловкій чиновникъ — поступивши въ этомъ случаѣ такъ,

какъ подобаетъ человѣку обязанному, признательному и скромному, который съ чувствомъ живѣйшаго удовольствія обращаетъ *благодѣяніе* въ славу *благодѣтеля*» (стр. IX).

Съ этой же точки зрѣнія надобно оцѣнивать преклоненіе передъ авторитетомъ іезуитовъ во всѣхъ случаяхъ, гдѣ приходится автору «Исторіи народныхъ книгъ» оправдать какую-нибудь легенду, доселѣ поддерживаемую въ вѣрованьяхъ народа преданіями католицизма. Такъ, по поводу народныхъ преданій о покровѣ и пеленѣ Господней, будто бы сохраняемыхъ въ Безансонѣ и въ деревнѣ Аржантёйлѣ, авторъ благочестиво заявляетъ: «Исторія о сохраненіи этихъ священныхъ реликвій, ихъ судьбы и сила, въ нихъ содержащаяся, безъ-сомнѣнія, должны обратить на себя вниманіе читателя. Потому вмѣняю себѣ въ обязанность сообщить ему всѣ свѣдѣнія, какія я собралъ по этому предмету и которыми я одолженъ отцу Круазе, іезуиту, автору сочиненія «Année chrétienne» (II, стр. 62). Затѣмъ идетъ длинная выписка объ этой мѣстной легендѣ.

Руководствуясь принципами учениковъ Лойолы, авторъ ловко выходитъ изъ множества затрудненій, которыя предлагала ему народная литература легендъ и другихъ клерикальныхъ преданій, въ безобразномъ соединеніи дозволеннаго съ недозволеннымъ, общепризнаннаго съ апокрифическимъ, истины съ ложью, вѣрованія съ наивными выходками, оскорбляющими условія приличія. «Многократно было замѣчаемо — говоритъ онъ — что въ библіи есть такіе эпизоды, которые должно трактовать съ великою осмотрительностью, когда желаешь ихъ приспособить къ понятіямъ поселянъ, и особенно дѣтей. Къ сожалѣнію, съ этимъ правиломъ вовсе не соображались авторы народныхъ стиховъ и умильныхъ повѣстей, которыя имѣютъ своимъ предметомъ поддержаніе этихъ эпизодовъ въ памяти народа. Іосифъ, толкующій Фараону сны и оставляющій свою мантію въ рукахъ пентефріевой супруги; Юдиѳь, употребляющая языкъ и хитрости куртизанки для того, чтобъ ловчѣе соблазнить и погубить Олоферна; Сусанна, застигнутая двумя развратными стариками; блудный сынъ въ сообществѣ съ прелестницами — все это, переложенное въ вирши, съ размѣромъ и риѳмами, изъ рукъ вонъ плохими, едва-ли способно внушить идеи серьёзныя и, въ-особенности, назидательныя. То же надобно сказать и о нѣкоторыхъ эпизодахъ изъ житій. Объ этой-то литературѣ, въ которой все искусство состоитъ очень часто въ шутовствѣ и почти всегда въ нелѣпостяхъ, хочу я дать здѣсь понятіе. И все это я сдѣлаю такимъ образомъ, что не только не упрекнутъ меня въ кощунствѣ надъ религіею, но даже и не заподозрятъ въ какой бы то ни было задней мысли, къ тому клонящейся. Безъ сомнѣнія, очень легко доказать, что многія изъ этихъ книжонокъ распространяютъ за-

блужденія, преданныя осужденію церковію; но не мое дѣло открывать ихъ. Это дѣло *индекса* и инквизиціоннаго судилища» (II, 3).

Отдавая полную справедливость осторожности автора, нельзя, однако, въ этомъ устраненіи себя отъ инквизиціи не усмотрѣть противорѣчія не только всему содержанію обоихъ томовъ, имѣющихъ цѣлью *раскрытіе всевозможныхъ заблужденій* французской націи, но и собственнымъ признаніямъ автора, напримѣръ, въ родѣ слѣдующаго: «Обязанный излагать свое сужденіе о сочиненіяхъ, которыя до настоящаго времени пользовались силою портить или исправлять народную нравственность, я долженъ, для указанія опасности или пользы, сначала по крайней мѣрѣ поименовать эти сочиненія; потомъ, назвавши ихъ по имени, я не могъ бы ни одобрить ихъ, ни запретить, не мотивируя своихъ доказательствъ, и, слѣдовательно, я долженъ представить самыя пьесы передъ глаза публики» (I, стр. 437). То-есть другими словами, авторъ предоставляетъ кому слѣдуетъ сожженіе народныхъ книгъ, на городской площади, но съ удовольствіемъ собираетъ изъ нихъ костеръ и съ математическою точностью опредѣляетъ степень пламени, предназначаемаго для сожженія той или другой книжки. Данныя для инквизиціоннаго индекса уже собраны въ этихъ двухъ томахъ: стóитъ только признать мастера для расправы.

Но любопытно взглянуть, какъ авторъ примиряетъ свою католическую совѣсть съ грубыми формами народныхъ книгъ. Надобно знать, что во Франціи, такъ же, какъ и у насъ, есть цѣлый отдѣлъ лубочной литературы, въ сущности дозволенный по основнымъ идеямъ, не заподозрѣннымъ церковью, и, можетъ быть, до извѣстной степени полезный для обузданія грубыхъ нравовъ, но выраженный въ такихъ чудовищныхъ формахъ средневѣковаго романскаго, звѣринаго стиля, что только исторически можно оправдать такія сочиненія, но уже никоимъ образомъ нельзя имъ приписать безусловнаго значенія. Между-тѣмъ, г. Низаръ, въ излишнемъ усердіи, изъявляетъ къ такимъ сочиненіямъ свою личную симпатію и полагаетъ ихъ безусловно годными для современности. Такова народная книжка, составленная по самымъ раннимъ источникамъ лубочной литературы и до сихъ поръ перепечатываемая во Франціи подъ слѣдующимъ длиннымъ заглавіемъ: *Зерцало грѣшника, составленное преподобными отцами капуцинами, миссіонерами; очень полезное для людей всякаго званія; все изображено въ лицахъ. Вы здѣсь увидите бѣдственное состояніе души, имѣвшей несчастіе впасть въ смертный грѣхъ. Увидите также блаженное состояніе души, сподобившейся счастія быть въ милости божіей, съ малымъ изображеніемъ несчастнаго состоянія осужденной души. Вы увидите здѣсь, если угодно, какъ ужасны адскія муки; наконецъ, вы размыслите о воздаяніи, которое Гос-*

подъ подаетъ во благъ живущимъ въ семъ мірѣ. Если, внимательно прочитавши эту книгу, вы не вознамѣритесь отказаться отъ грѣховъ, то трепещите за бѣдственную судьбу вашей души. Въ 12-ю долю листа, 24 страницы. Эпиналь, Пеллеренъ. 1828 года.

Бѣдственное и блаженное состояніе души представлено въ видѣ огромнаго сердца, съ человѣческою головою, будто какая чудовищная инфузорія, разсматриваемая въ увеличительное стекло. Внутри сердца изображены то бѣсы съ самимъ сатаною, играющимъ на гусляхъ, павлины, свиньи и разныя чудовища, то ангелы съ различными священными предметами. Смерть грѣшника и его адскія муки представлены въ такихъ безобразныхъ формахъ, что лубочныя картинки русскихъ синодиковъ, рядомъ съ ними, могутъ показаться образцомъ совершеннаго изящества. Французскій текстъ своею наивностью и грубостью вполнѣ соотвѣтствуетъ чудовищнымъ изображеніямъ.

Если уже кто-нибудь взялся не за свое дѣло, и вообще за дѣло едва ли исполнимое — исправить народную литературу и возродить ее къ новой жизни, то что́ можно сказать о подобныхъ изображеніяхъ, на триста лѣтъ отставшихъ отъ современности? Отдавая имъ справедливость въ согласіи съ нѣкоторыми тонкостями средневѣковой католической теологіи, можно ли эти страшила рекомендовать въ настоящее время французской націи, какъ источникъ благочестія, если только не имѣешь задней мысли давать острастку воображенію народа, въ видахъ той средневѣковой политики, которая поддерживала спокойствіе и благонравіе однимъ только страхомъ? Кажется, только однимъ этимъ можно объяснить изумительный по своей наивности отзывъ г. Низара объ упомянутыхъ чудовищныхъ сердцахъ съ человѣческими головами. «Эта книжка, говоритъ онъ, имѣетъ свое достоинство. Она согласна съ католическимъ ученіемъ о блаженствѣ избранныхъ и о мученіяхъ грѣшниковъ; она ничего не преувеличиваетъ, ничего не изобрѣтаетъ (?), и придерживается катехизиса» (II, стр. 40).

Впрочемъ, зная лучше другихъ, въ какой степени искренна эта наивность, авторъ ловко предупреждаетъ всякое возраженіе, бросая на него тѣнь свободомыслія и невѣрія. «Я уже вижу — говоритъ онъ за страницу передъ этимъ — какъ улыбается, при взглядѣ на эти картинки, человѣкъ, не имѣющій иной религіи, кромѣ своихъ собственныхъ идей, и признающій за предразсудки и суевѣрія все то, чего не можетъ оправдать своимъ разумомъ. Что касается до меня, то я не настолько высокомѣренъ, и я былъ бы въ отчаяніи, если бы не почувствовалъ, какъ смиряется и та малая доля гордости, какая только во мнѣ есть, при взглядѣ на эту живопись, столь же наивную, сколько и поразительную, и ка̀къ моя душа, въ тревогѣ отъ ожи-

дающей ее судьбы, стремится смягчить ея жестокость, принимая на себя рѣшимость тотчасъ же приступить къ полному преобразованію себя самой» (II, стр. 38).

Въ этомъ же смыслѣ авторъ оправдываетъ католическій культъ Мадоннѣ, которой святой ликъ средневѣковая и народная фантазія на Западѣ постоянно смѣшивала съ типомъ Афродиты и другихъ богинь, и, предупреждая кощунство, дѣлаетъ выходку противъ скептицизма, смѣшивая такимъ образомъ праздную игру досужаго остроумія съ положительными результатами литературной и художественной критики (II, стр. 49). Но особенно сочувствуетъ онъ аскетическимъ книжкамъ, въ іезуитскихъ передѣлкахъ, каковы, напримѣръ, извѣстныя подъ именемъ *Экзамена* или *Испытанія совѣсти* (II, стр. 104). Онъ приходитъ въ восторгъ, что эти книжки внушаютъ простодушнымъ читателямъ тревожное убѣжденіе о непрестанной грѣховности, исчисляя столько грѣховъ и въ такой микроскопической подробности, что не только ни на одинъ часъ, даже ни на одну минуту нельзя отъ нихъ спастись слабому человѣчеству. Конечно, здѣсь вопросъ не въ безотносительной истинѣ этого положенія, а въ необходимости или въ годности приложенія его къ народной литературѣ. Можно, напримѣръ, отдавать полную справедливость принципу о цѣломудренномъ безбрачіи, въ аскетическомъ отношеніи; но какую забавную цѣль могъ бы имѣть въ виду тотъ, кто сталъ бы внушать этотъ принципъ цѣлой націи въ руководство для всеобщаго практическаго примѣненія?

Но, кажется, довольно уже образчиковъ, свидѣтельствующихъ о свойствахъ благонравія, принятаго въ основу «Исторіи народныхъ книгъ». Я только укажу еще на стр. 576 и слѣдующія, во 2-мъ томѣ, для тѣхъ изъ читателей, которые сходятся съ г. Низаромъ въ мнѣніи о чудовищной безнравственности и зловредности сочиненій Виктора Гюго, Александра Дюма, мадамъ Дюдеванъ, Евгенія Сю и другихъ современныхъ писателей.

Въ устраненіе всякихъ недоразумѣній, надобно выразиться ясно и положительно одинъ разъ навсегда. Нѣтъ сомнѣнія, что въ русской читающей публикѣ не мало найдется людей, готовыхъ сочувствовать г. Низару и примѣнить его методу къ русской народности. Эти люди могутъ даже оправдать, или, по крайней мѣрѣ, прикрыть свои тенденціи правилами нравственности и религіи; но они должны воспитать въ себѣ самое прочное убѣжденіе, что только тотъ имѣетъ право по совѣсти взять на себя великую передъ цѣлымъ народомъ отвѣтственность въ исправленіи его нравственности, кто самъ глубоко проникнутъ нравственными принципами и, вполнѣ сознавая чистоту своихъ стремленій, честно, правдиво, съ благоговѣніемъ принимается за это святое дѣло. Тому, слѣдовательно, уже не нужно будетъ, при всякомъ удоб-

номъ случаѣ, какъ автору «Исторіи народныхъ книгъ», снимать съ себя тѣнь подозрѣнія въ ханжествѣ и безкорыстіи своихъ убѣжденій, и, вмѣсто основныхъ законовъ человѣколюбія и религіи, при оцѣнкѣ историческихъ явленій народной жизни, руководствоваться только личнымъ заявленіемъ своей симпатіи или антипатіи, выставляя всѣмъ на видъ свою личную благонамѣренность. Люди недалекіе очень часто смѣшиваютъ нападки на лицо, фальшиво проповѣдующее о нравственности, съ нападками на самую нравственность, и тѣмъ бросаютъ тѣнь на критику. Между тѣмъ, никто столько не заслуживаетъ порицанія, какъ тотъ, кто дѣлаетъ себя недостойнымъ и фальшивымъ органомъ правоученія и всякой благонамѣренности, прикрывая обманъ казенными фразами. Потому-то такъ часто бываютъ изъ рукъ вонъ плохи нравоучители, хотя нравственность сама по себѣ безукоризненна.

Впрочемъ, если бы нравственность автора «Исторіи народныхъ книгъ» стояла выше уровня условныхъ формъ благонамѣренности, если бы его нравственные принципы были безукоризненны и чисты, то и тогда его односторонняя критика привела бы къ одностороннимъ и, слѣдовательно, ложнымъ выводамъ, потому что народная литература, какъ результатъ по малой мѣрѣ трехсотлѣтняго развитія народной жизни, есть явленіе *историческое*, есть *прошедшее*, внесенное въ современность, какъ одинъ изъ ея элементовъ. Этому прошедшему никто изъ простонародья не приписываетъ безусловной цѣны, и изъ многаго, что̀ оно даетъ, каждый выбираетъ себѣ только то, что̀ кажется ему еще удовлетворяющимъ его современныя потребности.

Это не сподрядъ настольныя книги, а цѣлая библіотека, накопившаяся у народа въ теченіе многихъ столѣтій, только помѣщаемая не на полкахъ, а въ мѣшкахъ ходебщиковъ. Часто, рядомъ съ суевѣріемъ, питаемымъ въ какой-нибудь мѣстности книжонками іезуитскаго издѣлія, стоитъ въ ближайшей связи народный альманахъ или лѣчебникъ, наполненный такимъ же суевѣріемъ, воспитывающій въ народѣ то же легковѣріе, какъ и тѣ іезуитскія писанія. Человѣкъ недальновидный, но рѣшительно честный, съ точки зрѣнія народной религіи, положимъ, одобритъ суевѣрную легенду, поддерживающую въ какой-нибудь мѣстности національное чувство; но можетъ ли онъ въ то же время одобрить нелѣпыя причитанья, выдаваемыя въ народныхъ книгахъ не только за медицинскія пособія, но даже за молитвы? Можетъ ли онъ примирить свой здравый смыслъ съ рецептами чернокнижія о томъ, ка̀къ показать человѣка съ собачьею головою, или ка̀къ сдѣлать *мертвую руку*, посредствомъ которой воры погружаютъ сторожей въ непробудный сонъ? Разрушающій вѣру простонародья во всѣ эти пустяки тѣмъ самымъ посягаетъ уже и вообще на вѣрованія народныя, потому что невѣжество не имѣетъ средствъ отличать предметы вѣрованія и довольствуется

только субъективнымъ чувствомъ вѣры, безъ различія на что бы она ни обращалась.

Покровительствуя распространенію мѣстныхъ легендъ и другихъ средневѣковыхъ произведеній вѣрующей фантазіи, г. Низаръ безпощадно преслѣдуетъ всѣ нелѣпости чернокнижія, магіи и т. п., и такимъ образомъ постоянно вращается въ противорѣчіяхъ и, вмѣсто желаемой имъ пользы, только вредитъ вѣрованію народному, поражая его съ одной стороны и, слѣдовательно, ослабляя его сомнѣніемъ и для другой, въ которую онъ желалъ бы его направить.

Мы уже видѣли, какъ приспособлялъ свои аргументы авторъ «Исторіи народныхъ книгъ» къ ученію католической теологіи; посмотримъ, какъ онъ относится о народныхъ предразсудкахъ, не состоящихъ подъ непосредственнымъ покровительствомъ отцовъ-капуциновъ и прочей братіи.

Не руководимый ни индексами инквизиціи, ни достаточною эрудиціею, секретарь комиссіи былъ предоставленъ собственнымъ средствамъ въ этой встрѣчѣ съ заматорѣлымъ невѣжествомъ простонародья. Ничего другого не оставалось, какъ прибѣгнуть къ пособію *здраваго смысла*, которымъ издавна прославилась французская нація. Что же? Въ добрый часъ! Можетъ быть, здравый смыслъ французской націи внушитъ автору, что всѣ эти нелѣпости и пошлости чернокнижія и всякаго простонароднаго вѣдовства и знахарства уже сами себя вполнѣ обличаютъ, что они составляютъ средневѣковой элементъ въ современной жизни, служа болѣе досужею забавою, нежели серьёзнымъ средствомъ для практики, что все существо ихъ состоитъ только въ помраченіи умовъ суевѣріемъ, но что вовсе не въ нихъ главный источникъ суевѣрія, а что они только естественное слѣдствіе общаго расположенія умовъ, сохраняющаго доселѣ фантастическій отпечатокъ средневѣковой поэзіи; слѣдовательно, серьёзно сражаться съ этими нелѣпостями значитъ разыгрывать глупую роль Донъ-Кихота, выходящаго въ бой съ вѣтряною мельницею, а искоренять ихъ, въ надеждѣ на умственное и религіозное исправленіе націи,—то же, что̀ залѣчивать накожные прыщи, между тѣмъ, какъ внутренній организмъ будетъ попрежнему страдать проказою. Казалось бы, вотъ что долженъ былъ внушить здравый смыслъ; но г. Низаръ неопытною рукою взялся за это орудіе и неловко направилъ его на предметъ своего анализа. Разныя глупости, находимыя имъ въ народныхъ книгахъ, онъ подвергаетъ суду здраваго смысла и съ легковѣріемъ фланёра, отъ всей души, издѣвается надъ ними, и съ такою свѣжестью впечатлѣнія, будто всѣ эти нелѣпости случилось ему узнать въ первый разъ только тогда, какъ онъ принялся за составленіе своей «Исторіи».

Такъ, напримѣръ, выписывая какой-то нелѣпый рецептъ изъ Альберта

Великаго, какъ живьёмъ ловить дичь, г. Низаръ находитъ не лишнимъ присовокупить слѣдующее: «Дѣйствительнѣе этого я знаю только одинъ секретъ, какъ поймать воробья, секретъ самый вѣрный: взять щепотку соли и посыпать ему на хвостъ» (I, стр. 199).

По случаю воровского талисмана *мертвой руки*, секретарь комиссіи приводитъ въ опроверженіе слѣдующее, лестное для всякаго чиновника, предположеніе: «Если бы я имѣлъ честь быть директоромъ Французскаго банка или начальникомъ монетнаго двора, я бы терзался въ вѣчной тревогѣ и безсонницѣ, зная, какимъ ничтожнымъ средствомъ можно опорожнить всю мою кассу, при полной невозможности съ моей стороны тому воспрепятствовать. Самая стража, бодрствующая при моихъ дверяхъ, изъ сколькихъ бы баталіоновъ ни состояла, не въ силахъ меня обезпечить, потому что этотъ талисманъ, отнимающій у ней бдительность, можетъ заставить присутствовать съ оружіемъ въ рукахъ при самомъ похищеніи моихъ сокровищъ» (I, стр. 204).

Приводитъ ли онъ глупѣйшія выписки изъ народныхъ лѣчебниковъ, онъ услужливо разсчитываетъ доставить забаву медицинской академіи, въ наивномъ убѣжденіи, что ей неизвѣстно младенческое состояніе средневѣковой медицины, доселѣ процвѣтающей въ народныхъ книжкахъ (I, стр. 194). Цитуетъ ли онъ тарабарскія изреченія, будто бы сказанныя самимъ Адамомъ, въ бытность его въ аду, и будто бы имѣющія особенную цѣлебную и чарующую силу, онъ не можетъ удержаться, чтобъ не воскликнуть: Honni soit qui mal y pense! (I, стр. 188). Но въ нравственномъ и религіозномъ отношеніи всѣ эти вѣрованія въ тарабарскую грамоту чѣмъ же хуже мистическаго поклоненія какому-то кабалистическому числу 2-го декабря, съ котораго, по убѣжденію автора, должна наступить новая эпоха народной нравственности?

Особенно забавенъ авторъ «Исторіи народныхъ книгъ», когда встрѣчается съ книжонками безнравственнаго содержанія. Къ такимъ книгамъ онъ относитъ почти всю сатирическую литературу народа, потому что необузданная веселость простодушныхъ умовъ, во Франціи, какъ и вездѣ, обыкновенно переходитъ границы приличій и условныхъ правилъ. Это именно та литература, которая вдохновляла авторовъ Селестины, Декамерона, Гептамерона, которая питала въ народѣ кощунство и цинизмъ, но, какъ и все на землѣ, имѣла и хорошую сторону, развивая въ умахъ сознаніе, пытливость и духъ философскаго сомнѣнія, и безпощадно преслѣдуя ханжество, суетность, тиранію и всякую подлость. Не надобно также забывать, что эта литература стояла въ уровень съ высшими классами людей образованныхъ не только въ XIV вѣкѣ, но даже въ XVI и XVII. Сканда-

лёзный Гептамеронъ, въ подражаніе новелламъ Боккаччіо, былъ составленъ при участіи царственной особы, и притомъ дамы. Цинизмъ былъ существеннымъ дополненіемъ чернокнижію и прочимъ суевѣріямъ и предразсудкамъ, точно такъ же, какъ преслѣдованіе и сожженіе вѣдьмъ было великимъ подспорьемъ въ обузданіи народа въ границахъ католической вѣры. Въ настоящее время весь этотъ средневѣковой осадокъ спустился въ народную литературу, въ это разновременное и пестрое собраніе достоинствъ и недостатковъ, правды и лжи, высокаго и пошлаго. Но г. Низаръ не умѣетъ относиться къ историческому факту съ безпристрастіемъ историка, и готовъ трактовать Боккаччіо или Брантома, какъ своихъ современниковъ, и, сверхъ того, во всей шутливой литературѣ, для извѣстныхъ ему цѣлей, хочетъ видѣть одно только развратное, оставляя въ сторонѣ правдивую насмѣшку и грозную сатиру. Въ этомъ случаѣ онъ любитъ обращаться къ стыдливости читателя и заявлять свою вѣжливость, чтобъ не оскорбить непристойностью свою бесѣду съ нимъ. Такъ, по поводу одной грязной книжонки, онъ выражается: «Объявляю совершенную мою неспособность дать отчетъ объ этой книгѣ, и, полагаясь на стыдливость читателя, я надѣюсь, онъ извинитъ меня въ томъ, что я ее даже не читалъ» (I, 272 — 3). Съ точки зрѣнія риторическаго приличія, такія заявленія вполнѣ одобрительны; только нельзя не удивляться въ высшей степени оригинальному отношенію автора къ предмету его сочиненія: онъ до того проникнутъ чувствомъ своего достоинства, что даже не хочетъ просмотрѣть то, о чемъ долженъ публикѣ дать отчетъ! Правда, что народная литература больше чѣмъ на половину грязна и слишкомъ наивна, какъ наивно все, стоящее выше временныхъ условій приличія; но едва ли добросовѣстно браться за нее тому, кто меньше заботится о безпристрастіи и правдѣ, нежели о томъ, чтобъ не замарать своихъ бѣлыхъ перчатокъ. Вотъ въ этомъ-то ложномъ, насильственномъ отношеніи автора къ предмету изученія и состоитъ неистощимый источникъ забавнаго, особенно въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ авторъ грубую шутку принимаетъ за серьёзное наставленіе народной книги и безпощадно бранитъ ея сочинителя негодяемъ, мерзавцемъ и другими энергическими эпитетами. Такъ, напримѣръ, по поводу одного эротическаго сочиненія, составленнаго въ шутливомъ тонѣ, авторъ разражается такою филиппикою: «Что́ за наставленія, и какой стиль! И какое полное отсутствіе морали и деликатности въ этихъ правилахъ, имѣющихъ предметомъ серьёзно руководствоваться практикою въ любви и способствовать ея долгоденствію! Въ какомъ сводѣ законовъ и у какихъ народовъ этотъ *гнусный* сочинитель нашелъ, чтобъ мальчики четырнадцати лѣтъ были способны къ любви? Гдѣ видалъ онъ такихъ дѣвицъ, которыя желали бы брака, какъ законнаго средства утолять

огонь желанія и рождать?» и т. д. (I, стр. 365). Можно себѣ представить, въ какія хлопоты попалъ бы г. Низаръ съ своею критикою приличій, если бы ему попали подъ руку нѣкоторыя повѣсти *Лимонаря* или *Луга Духовнаго* — книги, пользовавшейся и доселѣ пользующейся въ нашемъ грамотномъ простонародьѣ большою популярностью и по частямъ вошедшей даже въ *Прологи?* Впрочемъ, онъ нашелъ бы многое и въ *Золотой Легендѣ Якова де Воригане*, что поставило бы его рѣшительно втупикъ. Но именно въ томъ-то и состоитъ главная хитрость услужливаго секретаря коммисіи, что въ своихъ выходкахъ противъ грубости и цинизма народныхъ фарсовъ, онъ будто бы совершенно забываетъ объ издѣліяхъ подобнаго же содержанія, покровительствуемыхъ отцами-капуцинами. Такъ, напримѣръ, кто не знаетъ, сколько средневѣковыхъ легендъ основано на одномъ изъ самыхъ обычныхъ мотивовъ — что женщина пожилыхъ лѣтъ, послѣ многолѣтняго безплодія, наконецъ, вслѣдствіе какаго-нибудь сверхъестественнаго обстоятельства, даритъ своего мужа плодомъ любви? Самъ г. Низаръ, судя по его преданности къ ученію іезуитовъ, готовъ бы былъ, съ разрѣшенія папы, покровительствовать распространенію въ народѣ многихъ легендъ такого содержанія; но, какъ говорится, и на мудреца бываетъ простота, онъ рѣшительно компрометировалъ себя сомнѣніемъ въ этомъ общепринятомъ мотивѣ, потому только, что встрѣтилъ его не въ легендѣ, а въ преданіи о *Робертѣ-Дьяволѣ*, котораго родила мать, послѣ сорокалѣтняго безплодія своей замужней жизни. По этому случаю, будто какой скептикъ-лютеранинъ, г. Низаръ насмѣшливо присовокупляетъ: «Полагая, что она (мать Роберта-Дьявола) вышла замужъ пятнадцати лѣтъ, надобно будетъ допустить, что ей было пятьдесятъ пять лѣтъ, когда она разрѣшилась отъ бремени. *Любопытный примѣръ плодородія!*» (II, стр. 489). Для простодушныхъ читателей народныхъ книгъ тутъ вовсе нѣтъ ничего особенно любопытнаго или необычайнаго; и если бы г. Низаръ умѣлъ понять всѣ явленія народной литературы въ общей связи, опредѣляемой средневѣковыми идеями и убѣжденіями, то, конечно, ради своихъ цѣлей не сталъ бы проводить въ своемъ обозрѣніи скептической критики, которая, потрясая довѣріе къ сказкѣ, вообще воспитываетъ духъ сомнѣнія въ области вѣрованія. Лучше всякаго другого, какъ историкъ народной литературы, онъ долженъ бы знать, что всѣ эти наивныя странности и циническія выходки не были и не могли быть ни странностями ни цинизмомъ въ ту эпоху, когда въ самыхъ почтенныхъ книгахъ XVII вѣка предлагались, напримѣръ, слѣдующія назидательныя исторійки на ряду съ дѣйствительными историческими фактами: «Маргарита, голландская графиня, обыкновенно насмѣхалась надъ тѣми женщинами, которыя рождали двойни, и съ презрѣніемъ говорила, что это можетъ быть

не иначе, какъ отъ двоихъ отцовъ, а не отъ одного. Вскорѣ сама она стала беременна и родила за одинъ разъ 363 живыхъ ребенка; величиною были они по орѣху, однако всѣхъ ихъ окрестили». Но замѣчательнѣе всего то, что этотъ скандалёзный разсказъ помѣщенъ въ книгѣ подъ заглавіемъ: «Der Teutschen recreation oder Lusthauss», Эгидія Альбертини, посвященной Мельхіору, аббату и прелату монастыря св. Георгія въ Шварцвальдѣ (1619 г., стр. 1043).

Точно такъ же поверхностна критика г. Низара и въ литературномъ, эстетическомъ отношеніи, какъ въ религіозномъ и моральномъ. Народное творчество онъ изучаетъ съ точки зрѣнія теоріи трехъ единствъ и другихъ лжеученій французскаго пуризма XVIII в. Такъ, онъ осуждаетъ вь народныхъ романахъ недостатокъ въ *единствѣ* дѣйствія, запутанность главнаго дѣйствія эпизодами, ошибки въ географіи, нелѣпые анахронизмы—словомъ, все то, что́ можно найти въ Гомерѣ, Дантѣ, Аріосто, Шекспирѣ и въ другихъ геніальныхъ авторахъ, стоявшихъ выше условій какой-нибудь стѣснительной и случайной литературной теоріи и не считавшихъ нужнымъ справляться съ учебниками исторіи и географіи (том. II, 449, 458, 520). Въ самыхъ выраженіяхъ, въ которыхъ г. Низаръ насмѣшливо относится о топорномъ слогѣ народныхъ книгъ, видно крайнее невѣдѣніе того, чего должно отъ этой литературы ожидать и требовать. Кому, напримѣръ, придетъ въ голову отпустить такую фразу по поводу какихъ-то ломанныхъ виршей: *Ce n'est pas du Pindare?* (II, стр. 206).

Но довольно о г. Низарѣ. Вовсе не стоило бы дѣлать даже и намековъ на его взгляды и убѣжденія, если бы, къ несчастію, не встрѣчалось точно такихъ же взглядовъ и убѣжденій и въ нашей образованной публикѣ по поводу русской народности. Въ книгѣ Низара, какъ въ фокусѣ, собрано все, что объ этомъ предметѣ можно сказать неосновательнаго, односторонняго, ложнаго, возмутительнаго и смѣшного. Тутъ сходятся всѣ возможныя направленія въ ихъ исключительныхъ, одна другой противорѣчащихъ, крайностяхъ. Тутъ и славянофильство, игнорирующее народную миѳологію и мечтающее о христіанской чистотѣ нравовъ временъ «Стоглава»; тутъ и западничанье съ своими дешевыми насмѣшками надъ суевѣріями и предразсудками; тутъ и русское доморощенное невѣжество, не видящее въ наукѣ никакого проку, кромѣ непосредственнаго ея примѣненія къ практикѣ; тутъ и дикій аскетизмъ, прикрывающій свои доносы личиною ханжества; тутъ и мошенническая благонамѣренность, продающая всѣ сокровища своей народности за какое-нибудь выгодное мѣстечко; тутъ, наконецъ, и барская спесь, затыкающая себѣ носъ при встрѣчѣ съ русскимъ мужичкомъ, который своими трудами ее поитъ и кормитъ, обуваетъ и одѣваетъ. Но такъ какъ За-

надъ во всемъ превосходнѣе Востока, вообще развитѣе, то-есть, въ умномъ умнѣе, въ нравственномъ нравственнѣе, а въ безнравственномъ и пошломъ безнравственнѣе и пошлѣе (такова уже привилегія развитія), то, конечно, на Руси можно встрѣтить только по мелочамъ, чтó у г. Низара брошено въ его книгѣ щедрою рукою, въ крупныхъ массахъ и размашисто. Сверхъ того, какъ человѣкъ умный и ловкій, онъ не боится крайностей въ своихъ критическихъ взглядахъ, потому что умѣлъ ихъ подвести подъ одинъ общій знаменатель, именно, подъ извѣстную точку зрѣнія *современной политики*. Въ этомъ смыслѣ всѣ его ошибки, неточности, даже противорѣчія получаютъ видъ правды, то-есть, все сказанное имъ полезно для того политическаго направленія, которому онъ усердно служитъ.

Въ этомъ же смыслѣ, конечно, можно бы рекомендовать книгу г. Низара и русскимъ практикамъ, какъ образецъ для подражанія, если бы, несмотря на всю ея мнимую правдивость и законность, не содержала она въ себѣ самой одного существеннаго, основного противорѣчія, дѣлающаго ее негодною для практическихъ видовъ. Какъ плодъ мирной эпохи современнаго процвѣтанія французской націи, она должна бы вносить въ оборотъ идей не раздоръ со всѣмъ прошедшимъ развитіемъ народной жизни въ его современныхъ остаткахъ, а миръ и согласіе, потому что если французская нація достигла въ настоящее время нравственнаго совершенства и благоденствія, то, конечно, немалою долею въ томъ и другомъ она обязана тѣмъ идеямъ, которыя отразились и въ народныхъ книгахъ. Однимъ словомъ, если прекрасна современность, то не могутъ быть дурны ея сѣмена въ прошедшемъ, которыхъ зародыши такъ явственны во всемъ составѣ народной литературы.

Объяснивъ различныя точки зрѣнія въ изученіи народныхъ книгъ, обращаюсь къ русскимъ лубочнымъ изданіямъ. Прежде нежели коснусь историческаго развитія этихъ послѣднихъ въ техническомъ отношеніи, считаю необходимымъ вставить обозрѣніе ихъ въ общую раму исторіи народныхъ преданій и вѣрованій, потому что только этимъ путемъ можно дать вѣрное понятіе о содержаніи и значеніи лубочныхъ изданій.

III.

Лубочныя изданія обнимаютъ малую часть народной литературы, состоящей изъ сочиненій, наиболѣе доступныхъ по своему элементарному содержанію и болѣе интересныхъ для большинства людей грамотныхъ. Хотя и рукопись можетъ быть такъ же понятна и занимательна, но только посредствомъ печатанія получаетъ она право господства надъ массами. Чѣмъ

больше въ какой странѣ распространена была грамотность и чѣмъ раньше введено и усилено книгопечатаніе, тѣмъ шире и глубже пустила тамъ свои корни народная литература. Само собою разумѣется, что съ расширеніемъ круга читателей сталъ брать перевѣсъ свѣтскій элементъ передъ церковнымъ, составляющимъ достояніе партіи клерикальной; а если что входило изъ области духовной литературы въ общій оборотъ народныхъ книгъ, то теряло строгій отпечатокъ теологическаго пуризма и получало поэтическій тонъ народной фантазіи. Это были преимущественно *легенды*, *видѣнія*, *повѣствованія о сверхъестественномъ и необычайномъ*, или же болѣе занимательные эпизоды изъ священной и церковной исторіи, съ примѣсью апокрифовъ и разныхъ выдумокъ. Догматическая часть не могла занимать въ народной литературѣ значительное пространство, потому что поученіе, не подкрѣпляемое примѣрами, скоро наскучиваетъ, требуя слишкомъ напряженнаго къ себѣ вниманія. Лѣтопись могла занимать только какъ собраніе назидательныхъ примѣровъ и любопытныхъ, часто сверхъестественныхъ, случаевъ, потому и распространялась въ народѣ, или отрывками, или въ формѣ поэтическаго сказанія, иногда даже въ стихахъ; сверхъ того, исторія гражданская входила, какъ часть, въ исторію церкви, и исторія новыхъ народовъ присовокуплялась къ древней, какъ продолженіе литературнаго труда, начатаго прежде. Житія святыхъ и *чудесныя знаменія* на небесахъ и на земли, съ присовокупленіемъ сказаній *о разныхъ дивовищахъ* и уродахъ, составляли самую интересную часть исторіи для народнаго чтенія. Какъ исторія должна была питать вѣрованіе во все сверхъестественное, такъ и наука о природѣ, состоявшая въ средніе вѣка въ собраніи самыхъ нелѣпыхъ предразсудковъ о чудесныхъ свойствахъ животныхъ, растеній и камней и въ описаніи какихъ-то необычайныхъ въ природѣ твореній. Въ связи съ этимъ составились руководства для практическаго употребленія, какъ тайными силами природы производить разныя чудеса и алхимическія штуки, а также исцѣлять болѣзни. Средневѣковая *космографія* и *лѣчебникъ* были послѣдовательнымъ развитіемъ лѣтописи, магіи, чернокнижія и всякаго баснословія.

Предразсудки и суевѣрія, ведущіе свое начало отъ самой ранней эпохи среднихъ вѣковъ, все болѣе и болѣе распространялись въ народѣ въ XVI и XVII вв. посредствомъ печати. Знаменитая *Космографія Себастіана Мюнстера*, со множествомъ рисунковъ, плановъ и картъ на деревѣ, къ географическимъ и историческимъ свѣдѣніямъ присовокупляетъ множество баснословныхъ сказаній о дивовищахъ, чудесныхъ животныхъ и о другихъ несбыточныхъ явленіяхъ. Такъ, здѣсь, между прочимъ, встрѣчается, вмѣстѣ съ изображеніемъ, описаніе людей объ одной ногѣ, объ одномъ глазѣ, съ

двумя головами или вовсе безъ головы, но съ лицомъ на груди, а также съ собачьей мордой вмѣсто головы. Какъ далеко эти убѣжденія проникли въ область вѣрованій, можно заключить изъ того, что даже русскіе иконописцы писали полчища Гога и Магога съ песьими головами и, сверхъ того, тотъ же чудовищный видъ давали св. Христофору. Какъ наши лѣтописцы съ полною увѣренностью разсказываютъ иногда о рожденіи какихъ-то миѳическихъ чудовищъ, вмѣсто обыкновенныхъ младенцевъ, такъ и въ космографіи Мюнстера съ историческою достовѣрностью и ученою важностью повѣствуется о томъ, какъ въ Нидерландахъ, въ 1543 году, одна женщина родила ребенка, у котораго глаза были круглы и красны, какъ огонь, носъ наподобіе коровьяго рога, на груди двѣ звѣриныя морды, выше пупка два кошачьи глаза, на сгибахъ локтей и колѣнокъ по собачьей мордѣ, руки и ноги, какъ у лебедя, длинный хвостъ, съ крючкомъ на концѣ, и на спинѣ собачья шерсть. Для большей убѣдительности, при описаніи приложено изображеніе, вполнѣ соотвѣтствующее *звѣриному стилю* древне-русскихъ прилѣповъ и западныхъ барельефовъ эпохи, предшествующей стилю готическому. Художественному стилю, созданному смутнымъ состояніемъ вѣрованія, соотвѣтствовала и средневѣковая философія, серьёзно разсуждавшая объ одноглазыхъ, безголовыхъ и песьеголовыхъ дивовищахъ [1]), и входившая въ разсужденіе о томъ, что такія дивовища не могутъ быть названы людьми въ собственномъ значеніи слова. «Подобаетъ вѣдать — съ важностью говорили философы — что не всякое существо, имѣющее плотской образъ человѣка, есть человѣкъ. Сирены — рыбы морскія, а отъ головы до чрева имѣютъ видъ человѣка, но онѣ не истинные люди. Сказываютъ, что и райскія птицы бываютъ съ человѣческими лицами, но и они не люди; то же и гарпіи, знаменитыя у поэтовъ женщины, тоже не люди; сатиры или косматые *лѣсняки* подобны людямъ, но не люди: потому что истинный человѣкъ познается не по плотскому образу, сходному съ человѣческимъ, но по разуму и провѣданію». Такъ поучались наши предки еще въ XVII и XVIII в. у *Раймунда Люллія,* философа XIV в., изъ его книги, которая въ русскомъ переводѣ извѣстна была подъ громкими заглавіемъ *Великой и предивной науки Богомъ преосвященнаго учителя Раймунда Люллія* [2]).

Какъ религіозныя преслѣдованія вѣдьмъ, которыхъ еще въ XVII вѣкѣ жгли безъ всякаго милосердія, только вкореняли въ народѣ суевѣрное убѣжденіе о силѣ чернокнижія, такъ и философія въ связи съ схоластиче-

1) См. выписку изъ «Margarita Philosophica» 1504 г., въ моей «Христоматіи», стр. 1366.

2) См. въ моей «Христоматіи», стр. 1364.

скою теологіею, указывая на истинное отличіе человѣка отъ дивовищъ, тѣмъ самымъ подкрѣпляла вѣру въ существованіе этихъ послѣднихъ.

Недостатокъ, или, лучше сказать, полное отсутствіе сколько-нибудь ясныхъ понятій о природѣ, давалъ широкій просторъ всевозможнымъ суевѣріямъ и нелѣпостямъ. Напримѣръ, наши предки въ XVII и XVIII в. съ совершеннымъ довѣріемъ читали въ *Звѣздѣ пресвѣтлой*, какъ у одного господина гдѣ-то на Западѣ, въ 1565 г., выросло въ полѣ дерево, на которомъ, вмѣсто листьевъ, уродились четки, точь въ точь такія, какія употребляются на молитвѣ, только такъ крѣпки, что ихъ никакъ не разорвешь [1]). До какого извращенія здраваго смысла и до какого безобразія въ смѣшеніи язычества съ христіанствомъ могло доводить довѣрчивые умы это невѣжество, предшествовавшее элементарнымъ свѣдѣніямъ въ физикѣ, анатоміи и въ другихъ отрасляхъ естественныхъ наукъ, можно судить по слѣдующей *Повѣсти о Сивильскомъ царствѣ*, часто встрѣчающейся въ нашихъ сборникахъ XVII и XVIII вѣковъ [2]):

«Межь юга и запада, за Нилою (такъ!) рѣкою, за Политарскою Землею, есть гора, имя ей Скала, чрезъ нюже никомуже прейти немощно, никакову человѣку, высоты ради тоя. Скрозь юже есть пещера, а ити ею 8 дней со свѣщами. И прошедъ пещеру, и увидятъ свѣтъ неизреченный. Земля же та равна; нѣсть на ней ни горъ, не раздолей, только много на ней различного винограду; злата же тамо вельми много и каменія драгаго безъ числа много, сребро же у нихъ ни во что есть. А живутъ въ горѣ той въ пещерахъ все *дѣвицы нескверніи и безсмертніи божіимъ повелѣніемъ и ихъ умоленіемъ* (?!). Одежду же на себѣ носятъ златомъ соткану, токмо до пояса, а отъ пояса все тѣло ихъ наго; а по тѣлу ихъ врѣзывано каменье драгое, самоцвѣтное. А царствуетъ у нихъ въ той землѣ дѣвица *Сивилла царица, нескверна же и безсмертна*. А приходятъ къ ней послы Политарскіе и Кореньскіе и Италиньскіе и Шпанскіе и Виницѣйскіе и Цысарскіе и изъ иныхъ многихъ земель. А приводятъ къ нимъ послы, въ дары мѣсто, все дѣвицы до десяти лѣтъ или до 12-ти, а больши того годами не приводятъ. А емлютъ тѣ послы злата и сребра и каменія многоцѣннаго, сколько восхотятъ. Да и тѣ у нихъ приводныя дѣвицы *безсмертни же бываютъ божіимъ повелѣніемъ*. Есть бо у нихъ источникъ живыя воды, и какъ тѣхъ приведенныхъ дѣвицъ тою водою измоютъ, и тѣ дѣвицы такъ же безсмертны бываютъ, яко же и они. А измывъ водою тою, да по тѣлу рѣжутъ бритвами, и вставливаютъ въ тѣ раны каменье многоцвѣтное. А болѣзни тѣ дѣвицы

1) Тамъ же. Стр. 1343.

2) Здѣсь приводится въ подлинникѣ по рукописи XVII—XVIII в., принадлежащей мнѣ, чтобъ можно было судить о народномъ складѣ изложенія.

никакіе на себѣ никогда же не имѣютъ: въ той часъ рана и заживетъ. А пословъ тѣхъ учатъ премудрости разумѣти небесному двизанію и земному коловрату. А ходятъ съ тѣми послы по 12-ти человѣкъ, а 10 ихъ выдутъ, а дву человѣкъ они у себя оставливаютъ».

Ясно, что одну изъ множества сказокъ объ амазонкахъ наши предки пріурочивали къ преданію о сивиллахъ, которыхъ изображенія были внесены въ кругъ церковной живописи не только на Западѣ, но и у насъ. Эти безсмертныя дѣвицы со вставными, самоцвѣтными каменьями вполнѣ соотвѣтствуютъ изваяннымъ изъ золота или серебра фигурамъ, украшеннымъ алмазами, жемчугомъ и другими драгоцѣнностями.

Еще безобразнѣе являлось это невѣжество въ приложеніи къ церковнымъ обрядамъ. Какъ философу предоставлялось рѣшить, къ какой породѣ относятся дивовища — къ человѣческой или звѣриной, такъ и теологъ задавалъ себѣ вопросъ, подвергать ли новорожденное дивовище обряду крещенія. Чтобъ читатель могъ видѣть, какъ подобныя странности были у насъ въ старину нерѣдки, привожу слѣдующее изъ того же сборника, откуда взята и повѣсть о «Сивильскомъ царствѣ». Между выписками изъ «Пролога», изъ «Отцевъ церкви», изъ «Требника», вдругъ читается: *Вѣдати подобаетъ о крещеніи дивовъ или чудъ родящихся*. Яко аще бы ся родило отъ жены полъ-звѣря, а полъ-человѣка, то иматъ крещено быть подъ прилогомъ сицевымъ: «аще есть сей человѣкъ, крещается рабъ божій» и прочее. «Аще-ли рожденное ни коего образа человѣча, не иматъ быти крещено». Имѣя въ виду эти теологическія тонкости, можно вполнѣ оцѣнить, въ вышеприведенномъ изъ нѣмецкой книги анекдотѣ, ту наивную подробность, что хотя рожденные отъ одной матери вдругъ 363 ребенка и были величиною по орѣху, однако можно было совершить надъ ними обрядъ, какъ надъ обыкновенными младенцами.

Въ русскомъ народѣ до позднѣйшихъ временъ распространялись суевѣрныя понятія о дивовищахъ и чудесныхъ животныхъ, частію въ рукописяхъ съ картинками, частію въ лубочныхъ изданіяхъ. Мнѣ случилось видѣть въ одной частной библіотекѣ сборникъ XVIII вѣка въ лицахъ, въ которомъ помѣщена цѣлая глава *о дивовищахъ*, между которыми встрѣчаются не только безголовые люди, одноглазые, песьеголовые, но и съ длинными по пятки бородами. *Райскія птицы и сирены (сирины)* распространялись на Руси въ лубочныхъ картинкахъ. Г. Снегиревъ указываетъ слѣдующія народныя изображенія:

«Страшное и наказательное предложеніе, на нѣкоего богоотступника и клянущагося человѣка, како онъ праведнымъ судомъ Божіимъ обращенъ во пса. Въ Чешскомъ Королевствѣ близь Праги, 1673 года.

«Изображеніе чудища морскаго, или водянаго мужика, пойманнаго въ Испаніи, въ 1739 году.

«О сатирѣ, уродливой фигурѣ, найденной въ Барцелонѣ 1760 года, имѣющей подобіе человѣка, тигра и козы, покрытой разноцвѣтною шерстью» (стр. 72—73).

Медицинская практика среднихъ вѣковъ, осованная на наблюденіяхъ врачей и ученыхъ классической древности, арабовъ и народовъ западныхъ, даже въ XVI и XVII столѣтіяхъ поддерживала въ умахъ множество заблужденій и суевѣрій, обязанныхъ своимъ происхожденіемъ стремленію видѣть въ природѣ необычайное и сверхъестественное. Въ описаніяхъ природы, врачи слѣдовали баснямъ средневѣковыхъ *бестіаріевъ* или *звѣринцевъ*, и такъ названныхъ *физіологій*. Для примѣра, привожу нѣсколько выдержекъ изъ лѣчебника франкфуртскаго доктора Адама Лоницера, въ лицахъ, или съ рисунками, подъ неточнымъ заглавіемъ *Kreuterbuch*, то-есть *травникъ*, изд. во Франкфуртѣ-на-Майнѣ, 1582 года, въ листъ. Вторая часть «Травника» содержитъ описаніе животныхъ, птицъ, рыбъ, насѣкомыхъ и камней.

Объ *Орлѣ* (листъ 338) разсказывается то же, что въ физіологіяхъ и лечебникахъ, ходившихъ по Руси, а именно, что онъ своихъ дѣтенышей для пробы обращаетъ къ солнцу, и которые не могутъ прямо и во всѣ глаза смотрѣть на него, тѣхъ низвергаетъ внизъ и убиваетъ; что, когда состарѣется, возлетаетъ выше облаковъ, къ самому солнцу и тѣмъ исцѣляетъ свою слѣпоту; что въ гнѣздѣ его есть чудесный камень *аэтитесъ*, хорошо извѣстный и нашимъ предкамъ XVIII вѣка.

«*Коршунья* предвѣщаютъ особенными знаками человѣку смерть, поднимаютъ плачевный крикъ и слѣдуютъ за нимъ цѣлою стаею» и т. п. (листъ 339).

«*Грифъ* есть пернатое, четвероногое животное, не что иное, какъ левъ, только съ крыльями и головою орла. Солинусъ сказываетъ: грифы обитаютъ въ Азіатской Скиѳіи, владѣютъ золотомъ и серебромъ, жестокія и яростныя птицы; потому очень рѣдко посѣщается та страна людьми. Когда эти птицы завидятъ людей, тотчасъ же растерзываютъ ихъ, какъ будто онѣ предназначены на то, чтобъ наказывать корыстолюбіе. Аримаспы съ ними сражались изъ-за драгоцѣнныхъ каменьевъ, которые они хранятъ. Грифы въ свои гнѣзда кладутъ камень агатъ. Они враги людямъ и конямъ и выходятъ противъ нихъ въ бой. Убивши быка, коня, или вооруженнаго человѣка, грифъ хватаетъ свою жертву и вмѣстѣ съ нею поднимается на воздухъ. Когти его подобны воловьему рогу. Изъ нихъ дѣлаютъ кубки для питья, а изъ перьевъ самыя крѣпкія стрѣлы» (л. 339, оборотъ).

«*Павлинъ* прекрасная птица. Имѣетъ длинную шею, сапфироваго цвѣту, и такого же цвѣту грудь. На головѣ у него поднимаются перышки въ видѣ короны. Онъ поднимаетъ и распускаетъ свой длинный хвостъ. Когда увидитъ свою безобразную ногу, тотчасъ ее прячетъ. Онъ пріобрѣтаетъ свои цвѣта на третьемъ году, и тогда начинаетъ плодиться. Когда онъ проснется ночью и не видитъ себя въ темнотѣ, тогда страшно кричитъ, полагая, что потерялъ свою красоту. Своимъ крикомъ устрашаетъ онъ змѣй и прогоняетъ всѣхъ ядовитыхъ животныхъ» (листъ 340).

«*Райская птица* не имѣетъ ногъ и всегда летаетъ по воздуху» (л. 340 обор.).

«*Фениксъ* птица родится въ Аравіи. Живетъ до пятисотъ лѣтъ и долѣе. Когда состарѣется, собираетъ кучу изъ ароматныхъ зелій и, возлетѣвъ къ солнцу, спускается на костеръ, зажигаетъ его своими крыльями и сгораетъ, и потомъ вновь возрождается изъ своего пепла» (л. 342)[1]).

Въ главѣ о драгоцѣнныхъ каменьяхъ «Нѣмецкій Травникъ» предлагаетъ такія же суевѣрныя свѣдѣнія о ихъ сверхъестественной силѣ, какія встрѣчаются на Руси уже въ XI вѣкѣ, въ «Изборникѣ» святославовомъ 1073 года, а впослѣдствіи, почти до начала текущаго столѣтія, были распространяемы въ народѣ черезъ «азбуковники», «лѣчебники» и другіе энциклопедическіе сборники. Для примѣра, вотъ нѣсколько выдержекъ изъ нѣмецкаго сочиненія (л. 366 и слѣд.).

Алмазъ, будучи носимъ на лѣвой рукѣ, имѣетъ силу противъ бѣшенства, противъ дикихъ звѣрей, противъ бѣдствій на войнѣ, противъ отравы, чудовищныхъ страшилъ и злыхъ духовъ.

Кто носитъ при себѣ *агатъ*, тотъ бываетъ краснорѣчивъ, уменъ, любезенъ и пріятенъ. Будучи положенъ въ головы спящему, этотъ камень имѣетъ силу производить различныя сновидѣнія.

Гранатъ веселитъ сердце и прогоняетъ печаль.

Сердоликъ имѣетъ силу противъ разврата и волокитства, а также противъ ногтоѣда.

Сапфиръ имѣетъ силу радовать, ободрять, внушать доброту и благочестіе и укрѣплять душу въ добрыхъ дѣлахъ.

Королки носить на шеѣ помогаетъ противъ злыхъ привидѣній и падучей болѣзни. Королки, будучи повѣшены въ домѣ или на деревѣ, или положены на полѣ, предохраняютъ отъ града и грома тотъ домъ и дерево и поле.

---

1) Слич. тѣ же самыя суевѣрія и предразсудки по древне-русскимъ источникамъ въ моей статьѣ *О духовныхъ стихахъ* въ «Русск. Рѣчи» за 1861 г.

Кто найдетъ зеленую *яшму* съ крестомъ, и держитъ при себѣ, тому она помогаетъ на водѣ.

Аметистъ имѣетъ силу противъ хмѣля и запойства, дѣлаетъ человѣка бодрымъ, прогоняетъ злыя мысли и укрѣпляетъ разсудокъ.

Если *агатъ* положить въ воду, и той воды дать выпить беременной женщинѣ, то она получитъ тотчасъ же благополучное разрѣшеніе отъ бремени.

Бериллъ охраняетъ отъ враговъ, веселитъ и бодритъ, изощряетъ разумъ и даетъ совѣтъ и любовь супругамъ.

Аэтитесъ, или *орловъ камень*, способствуетъ женамъ въ разрѣшеніи отъ бремени.

Эти и многія другія басни о чарующихъ силахъ природы, будучи прилагаемы къ практикѣ, являлись въ формѣ колдовства и знахарства, скрѣплявшаго свои обряды вѣщимъ словомъ, то-есть, *заговорами* или *причитаньями*, которыя старинное невѣжество смѣшивало съ *молитвами*, вставляя христіанскія имена въ языческія и еретическія рѣчи. «Нѣмецкій Травникъ» стоитъ уже выше вѣрованій въ заговоръ и ихъ избѣгаетъ; но постоянно смѣшиваетъ языческіе источники съ христіанскими, съ равнымъ довѣріемъ пользуясь идеями и тѣхъ и другихъ. Не странно ли, напримѣръ, рядомъ съ приведенными баснями, встрѣтить слѣдующую наивную характеристику *овцы:*

«*Овца* есть самое кроткое, смирное и доброе изъ всѣхъ животныхъ, безъ всякой хитрости, злобы и обмана. Даже въ священномъ писаніи свидѣтельствуется о ея терпѣніи и невинности, потому что сынъ божій названъ агнцемъ, и, подобно овечкѣ, былъ приведенъ на мученіе. Овца никому не вредитъ и никого не обижаетъ, ни зубами, ни копытами; а между тѣмъ, все, что̀ имѣетъ, даетъ на службу человѣку: шерсть и кожу на одѣяніе, мясо въ пищу, даже самый навозъ отъ нея служитъ драгоцѣннѣйшимъ удобреніемъ земли для произращенія плодовъ и винограда. Наконецъ, кишки ея, преимущественно передъ прочими, употребляются на струны для услажденія человѣческаго духа» (л. 316).

Если уже природа внѣшняя такъ обаятельно дѣйствовала на суевѣрные умы, что никому не приходило на мысль собственными глазами провѣрять на практикѣ ея мнимыя чудеса и чарующія силы; если уже *въ настоящемъ* и въ дѣйствительности непрестанно мерещились необычайныя и сверхъестественныя явленія, то, само собою разумѣется, что *прошедшее*, то-есть, исторія, была неистощимымъ источникомъ для поддержанія и вкорененія всевозможныхъ суевѣрій и предразсудковъ. Она была непрестаннымъ соединеніемъ вымысла и истины, поэзіи и дѣйствительности, потому скорѣе мо-

жетъ быть названа эпосомъ, распавшимся на множество эпизодовъ, нежели исторіею въ смыслѣ науки. Только немногіе избранные умы могли относиться къ исторіи съ болѣе серьёзными вопросами политическаго или церковнаго свойства; для массы же лѣтопись или хронографъ были не что иное, какъ собраніе назидательныхъ разсказовъ, тѣмъ болѣе интересныхъ, чѣмъ больше содержатъ они въ себѣ необычайности и чудеснаго. Истинною не могли и не умѣли довольствоваться и не хотѣли отличать ее отъ вымысла; и, съ другой стороны, всякому вымыслу приписывали историческую достовѣрность. Даже божества классической миѳологіи и доморощеннаго язычества пошли впрокъ. Имъ вѣрили, какъ дѣйствительно существующимъ личностямъ, и называли ихъ демонами и бѣсами. Какъ философъ и теологъ серьёзно разсуждали объ отличіи человѣка отъ сатира или лѣшаго, такъ и лѣтописецъ въ полномъ убѣжденіи относился къ Юпитеру, Венерѣ, Перуну, видя въ нихъ злыхъ духовъ, а не произведенія языческой фантазіи.

Въ средневѣковой лѣтописи, перешедшей по частямъ и въ народныя книги, *сказка* составляетъ главную основу, въ которую случайно вплетаются мелкія подробности текущихъ событій, состоящихъ въ войнахъ, сооруженіи церквей и монастырей, въ ссорахъ и междоусобіяхъ и въ другихъ стереотипныхъ явленіяхъ ежедневнаго средневѣковаго быта.

Исторію начинали съ самаго начала, то-есть съ сотворенія міра, хотя бы собственно и имѣлось потомъ въ виду изложеніе событій какого-нибудь отдѣльнаго народа. Для первыхъ вѣковъ пользовались ветхимъ завѣтомъ, но съ примѣсью вымысловъ, распространенныхъ апокрифами и вошедшихъ въ такъ называемую *Палею*. Какъ на Западѣ съ самой ранней эпохи изобрѣтенія книгопечатанія издавались библіи въ лицахъ, то-есть съ картинками, такъ и у насъ съ XV вѣка и потомъ чаще и чаще, даже до начала текущаго столѣтія, изготовлялись лицевые сборники, которые состояли изъ изображеній событій ветхаго и новаго завѣта; иногда только начинались этими изображеніями и потомъ содержали въ себѣ какіе-нибудь другіе сюжеты. *Народная Библія въ лицахъ*, изданная у насъ въ началѣ XVIII вѣка (въ восьмушку), еще придерживается тѣхъ же вымысловъ, которые лѣтописецъ Несторъ вносилъ въ свою лѣтопись изъ Палеи [1]).

Сначала идетъ согласно съ библіею. На каждой картинкѣ, изображающей по порядку одинъ изъ дней творенія, Творецъ, въ старческомъ видѣ съ бородою, представляется въ сіяніи, окруженномъ полосою; на ней помѣщается начало текста, продолженіе котораго подписано подъ картинкою.

1) См. мою замѣтку объ этомъ въ № 1 «Лѣтописей русской литературы», изд. профессоромъ Тихонравовымъ.

Напримѣръ, въ 1-й день творенія: на полосѣ, окружающей Творца, начертано: *Вначале сотвори Богъ небо и землю земля же бе не видима и не устроена и тма и тма* (такъ дважды) *верху бездны;* а потомъ продолженіе слѣдуетъ подъ изображеніемъ: *и рече Богъ да будетъ светъ и бысть светъ* и т. д. Въ изображеніи четвертаго дня, вверху надъ ореоломъ Творца, по сторонамъ представлены солнце и мѣсяцъ, а внизу, направо отъ зрителя, бѣсы съ рогами и крыльями, налѣво — адскій огонь. Рай, по изгнаніи изъ него Адама и Еввы, представленъ въ видѣ крѣпости, со стѣнами и башнями. Надъ главнымъ входомъ, имѣющимъ видъ церковнаго портала, паритъ херувимъ. Адамъ и Евва стоятъ внѣ, въ сокрушенной позѣ. Внизу подпись: *і учини херувимы и пламенное оружіе обращаемое хранити путь древа жизни. Седе Адамъ прямо рая и плакася горко глаголаше увы жізни моея отпаденія увы мне что пострадахъ коликихъ благъ лишихся.* Слѣдующая затѣмъ картинка съ подписью: *Адамъ же позна еvу жену свою и заченши родити Каина и рече стяжахъ человѣка богомъ и приложи родити брата его Авеля и бысть Авель пастырь овецъ Каинъ же бе делаяй землю;* внизу изображаетъ сидящяхъ Адама и Евву, которая грудью кормитъ новорожденнаго Авеля, а между ними маленькій Каинъ играетъ съ козломъ, садясь на него верхомъ. Вверху, направо, Авель пасетъ овецъ, а Каинъ пашетъ землю. Въ сценѣ братоубійства, сатана съ рогами и хвостомъ, стоя сзади Каина, лапою своею касается его плеча и наущаетъ его на убійство. Затѣмъ идетъ любопытный эпизодъ изъ Палеи; подпись гласитъ: *И плакася Адамъ и Еvва о сыне своемъ и не разуме где скрыти его и яви богъ чюдо уби птица птицу и нача копати в песокъ адамже и еvва сотвори такожде погребе сына своего со всякимъ плачемъ.* Внизу Адамъ и Евва оплакиваютъ мертваго Авеля. Нѣсколько выше птичка закапываетъ яму, въ которой похоронила другую птичку. Еще выше Адамъ лопатою закапываетъ Авеля, надъ которымъ плачетъ Евва, высоко распростерши свои руки. На картинкѣ съ подписью: *и позна Каинъ жену свою и зачевше родити еноха* и проч. любопытенъ костюмъ Каина, сидящаго на кровати подъ пологомъ возлѣ жены своей, которая грудью кормитъ ребенка. На Каинѣ короткій по колѣна кафтанъ съ голландскимъ гофренымъ воротникомъ, вырѣзаннымъ городами. Штаны спущены въ сапоги съ длинными голенищами.

Въ экземплярѣ, принадлежащемъ мнѣ, всего 20-ть листовъ; что же касается указанія въ книгѣ г. Снегирева, то, вѣроятно, объ этихъ картинкахъ сказано у него только слѣдующее: «Сотвореніе міра, шесть дней творенія и грѣхопаденіе перваго человѣка» (стр. 33); но сколько картинокъ, и какія именно — не упомянуто.

Іосифъ Прекрасный, какъ на Западѣ, такъ и у насъ, былъ однимъ изъ

любимѣйшихъ героевъ народныхъ книгъ и духовныхъ стиховъ. Въ одномъ сборникѣ начала XVIII вѣка, принадлежащемъ мнѣ, въ четвертку, помѣщена о немъ исторія *въ лицахъ*. Лубочное изданіе упомянуто г. Снегиревымъ на страницѣ 34-й. Столько же была распространена въ народныхъ книгахъ апокрифическая повѣсть о Соломонѣ, о его мудрыхъ судахъ, о состязаніи его въ мудрости съ царицею савскою или южскою и объ отношеніяхъ къ Китоврасу — въ нашихъ редакціяхъ, или къ Морольфу — въ западныхъ [1]).

Суды Соломона расходились на Руси въ печатныхъ рисункахъ. Кромѣ извѣстнаго суда о раздѣленіи младенца, присвоиваемаго себѣ двумя женщинами, г. Снегиревъ (на стр. 58-й) приводитъ еще одну очень рѣдкую картинку апокрифическаго содержанія, подъ названіемъ *Судъ премудраго Соломона,* гравированную въ Москвѣ въ 1656 году, въ-четвертку. Къ изображенію присоединена слѣдующая подпись: «Нѣкій велможа во снѣ даде нищему сто рублевъ денегъ въ займы и возставъ отъ сна, бьетъ царю челомъ на того нищаго въ тѣхъ деньгахъ. По повелѣнію же цареву, нищій собра Бога ради деньги, принесе ко царю. Царь же повелѣ тѣ деньги надъ кладеземъ повѣсити и стѣнь тѣхъ денегъ, что въ водѣ, велможѣ взяти. Онъ же разумѣ свою неправду, прощенія испроси. Царь же повелѣ нищему взяти деньги». Эта картинка вклеена въ рукописной библіи XVI вѣка, принадлежащей князю Оболенскому.

Извѣстно, что большая часть апокрифическихъ разсказовъ о Соломонѣ обязана своимъ происхожденіемъ восточнымъ источникамъ, равно какъ и этотъ судъ. Платить тѣнью или нюханьемъ денегъ въ возмездіе за мнимое пользованіе чѣмъ-нибудь — одинъ изъ общихъ мотивовъ въ восточныхъ сказкахъ, которыя иногда доводятъ его до крайности въ своихъ наивныхъ шуткахъ. Такъ, напримѣръ, одна прелестница, будто бы увидѣвъ во снѣ, что ее опозорилъ нѣкоторый юноша, пришла въ судъ на него жаловаться. Тяжбу рѣшилъ умный попугай, велѣвъ отвѣтчику положить требуемую сумму денегъ передъ зеркаломъ для того, чтобъ та дѣвица, посмотрѣвъ на нихъ въ зеркалѣ, тѣмъ получила удовлетвореніе за свою обиду. Другой молодой человѣкъ поцѣловалъ въ зеркалѣ отраженное лицо нѣкоторой дѣвицы и, будучи призванъ на судъ, былъ наказанъ тѣмъ, что его тѣнь высѣкли плетьми [2]).

Вымышленные разсказы о царѣ Давидѣ входили эпизодически въ на-

---

1) Какъ объ этой повѣсти, такъ и о многихъ другихъ, особенно о тѣхъ, которыя перешли къ намъ съ Запада, см. въ сочиненіи г. Пыпина «О литературной исторіи старинныхъ повѣстей и сказокъ русскихъ».

2) См. «Benfey Pantschatantra» 1859 г. I, стр. 127.

родную исторію о Соломонѣ и изображались въ лицахъ, но, какъ кажется, не распространялись въ лубочныхъ изданіяхъ. Но такъ какъ псалтырь былъ любимымъ чтеніемъ нашихъ предковъ, то естественно было бы ожидать, что древне-русская промышленность воспользуется этимъ обстоятельствомъ, чтобъ распространить любимую народомъ книгу отдѣльными псалмами на отдѣльныхъ листахъ въ лицевыхъ изображеніяхъ съ текстомъ. Хотя отвлеченное содержаніе псалмовъ не всегда могло давать сюжеты для живописи, однако древнѣйшія рукописи псалтыри сполна исписывались миніатюрами, символически выражавшими отношеніе новаго завѣта къ ветхому и судебъ христіанства къ преобразовавшему ихъ тексту псалтыри [1]). Къ сожалѣнію, позднѣйшіе мастера лубочныхъ изданій, сколько мнѣ извѣстно, не воспользовались этимъ мотивомъ древне-христіанскаго искусства довольно сильно вкоренявшимся на Руси въ XV и XVI столѣтіяхъ. Г. Снегиревъ приводитъ только три лубочныя картины, изображающія въ лицахъ псалмы 103-й и 108-й (стр. 33). Судя по находящемуся у меня лубочному изданію псалма 103-го, *о мірстемъ бытіи,* эти издѣлія первой половины XVIII в. уже ничего не имѣютъ общаго съ древне-русскими миніатюрами символическаго характера. Это не что иное, какъ грубыя передѣлки западныхъ оригиналовъ. Царь Давидъ, подъ горностаевою порфирою, одѣтъ въ короткій кафтанъ и рыцарскія латы, изъ-подъ которыхъ спускаются узкія панталоны. Города и храмы западной архитектуры; люди въ короткихъ кафтанахъ, въ узкихъ штанахъ до колѣнъ, въ чулкахъ, подвязанныхъ подъ колѣнкою, на головѣ круглая шляпа съ полями.

Объ этой картинкѣ у г. Снегирева сказано слѣдующее: «о мірстемъ бытіи (изъ псалма 103), гдѣ между прочимъ помѣщена птоломеева система міра, съ семью планетами, кои названы небесами». На 2 лист.

Намёкъ на птоломееву систему требуетъ нѣкоторыхъ объясненій. Раздѣливши листъ на нѣсколько мѣстечекъ или отдѣловъ, съ подписью текста изъ псалма подъ каждымъ, мастеръ, кажется, имѣлъ въ виду, на основаніи этого псалма, изобразить весь міръ, согласно заглавію листа *о мірстемъ бытіи*. Кромѣ птоломеевой системы, съ текстомъ: *словомъ Господнимъ небеса утвердиша* (такъ) и т. д., представлены: твердь съ вѣтрами въ видѣ головъ, при текстѣ: *простираяй небо яко кожу;* земной шаръ съ водами, при текстѣ: *основаяй землю на тверди ея* и проч.; чертежъ ежедневнаго обращенія земного шара съ солнцемъ и луною, при текстѣ: *сотворилъ есть луну во времена* и проч.; чертежъ солнечнаго затменія и перемѣнъ луны, при текстѣ: *яко возвеличишася дѣла твоя, Господи,* и проч.; а также при

1) См. во 2-й части моихъ «Очерковъ» статью «О византійской и русской символикѣ».

соотвѣтствующихъ текстахъ: горы и воды, поля, птицы, звѣри, дерева и травы; люди въ различныхъ занятіяхъ: то косятъ траву и жнутъ, то собираютъ виноградъ, то ѣдутъ въ корабляхъ; наконецъ — землетрясеніе, изверженіе вулкана, побіеніе народа громомъ и молніею, возстаніе изъ мертвыхъ и адъ съ грѣшниками, которыхъ рогатый и крылатый сатана желѣзными вилами пихаетъ въ вѣчный огонь. Заглавіе псалма въ виршахъ помѣщено вверху листа посрединѣ, на развернутомъ полотнѣ, поддерживаемомъ по сторонамъ двумя геніями, во вкусѣ возрожденія. Вотъ оно:

Псаломъ Давидовъ повѣствуетъ намъ о мирсѣмъ (такъ) *бытіи.*
Сей псаломъ Давидомъ во Псалтири іzложенныи
Сто третіи по ряду во онои положенныи
О бытіи мира вкратцѣ дѣла изъявляетъ
Бога творца всѣхъ превыше свѣтовъ прославляетъ
Премудростію всяко зданіе сотворшаго
І словомъ своимъ вся небеса утвердившаго
Духомъ же устъ своихъ силу имъ подающаго
И на земли человѣкомъ пищу дарующаго.

Несмотря на желаніе мастера придерживаться назидательнаго текста въ наставительномъ изображеніи бытія всего міра, народная фантазія, воспитанная звѣриными образами романскаго стиля, находила и здѣсь себѣ поживу. При текстѣ: *змій сей, его же создалъ еси ругатися ему*, изображенъ седмиглавый змѣй съ хвостомъ, въ видѣ баснословнаго василиска, стоящій, въ видѣ пѣтуха, на двухъ лапахъ. Змія поражаетъ палицею обнаженный человѣкъ, нѣчто въ родѣ Геркулеса, только препоясанный, и съ волосами на головѣ, неподстриженными подъ гребенку, какъ принято въ классическомъ типѣ.

Слѣдуя порядку средневѣковыхъ хроникъ, чтобъ не растеряться во множествѣ эпизодовъ, вошедшихъ въ народныя книги, мы должны остановиться на переходномъ пунктѣ отъ собственно-ветхозавѣтной исторіи къ исторіи *четырехъ монархій.* Этотъ пунктъ и для западныхъ, и для восточныхъ лѣтописцевъ символически обозначался въ *сновидѣніи Навуходоносора*[1]). Представившійся Навуходоносору во снѣ исполинъ съ золотою головою, съ серебряными руками и грудью, съ мѣдными чреслами и съ ногами на половину желѣзными и на половину скудельными, долженъ былъ означать четыре монархіи или четыре царства: по однимъ — халдейское

1) См. Massmann. «Der Keiser und der Kunige buoch oder die sogenannte Kaiserchronic». 1854 г., стр. 361.

(или вавилонское), персидское, греческое, и римское; по другимъ, и именно у насъ, по влiянiю Византiи — вавилонское, мидiйское, персидское и римское, *еже есть Антихристово*. Четыремъ царствамъ соотвѣтствуютъ четыре звѣря: орелъ, медвѣдь, леопардъ и какой-то безымянный лютый звѣрь. Въ русскихъ изображенiяхъ страшнаго суда, въ миніатюрахъ, символически представляется присутствiе этихъ царствъ на послѣднемъ судѣ, въ звѣриныхъ образахъ, какъ сказано въ одномъ старинномъ описанiи: «Первое, какъ медвѣдь; второе, что лютый звѣрь пардосъ, голова человѣчья въ вѣнцѣ, и два крыла; третье, какъ львица; четвертый весьма страшенъ, головъ и роговъ десять» [1]).

Въ лицевыхъ апокалипсисахъ раскольническаго издѣлiя, надъ изображенiемъ символической *блудницы* подписывается: *Римское царство*.

Изъ событiй древней исторiи особенно распространились въ народѣ *троянская исторiя*, или взятiе Трои, и *Александрiя*, то-есть, повѣствованiе о подвигахъ Александра Македонскаго. Для западныхъ лѣтописцевъ особенно дорога была троянская исторiя въ нацiональномъ отношенiи, потому что они вели начало нѣкоторыхъ европейскихъ государствъ непосредственно отъ героевъ троянскихъ. Объ этихъ выходцахъ составлялись мѣстныя преданiя и народныя сказки, входившiя въ лѣтопись. Наши предки знакомились съ содержанiемъ «Илiады» по византiйскимъ передѣлкамъ, сначала въ хронографахъ и въ отдѣльныхъ спискахъ, а съ 1709 года, въ печатномъ изданiи, составленномъ по ранней рукописи, писанной на церковно-славянскомъ языкѣ. Кажется, троянская исторiя не украшалась вь древней Руси ни миніатюрами, ни лубочными картинками, между тѣмъ, какъ на Западѣ въ XV и XVI в. неоднократно издавалась она въ лицахъ съ текстомъ на разныхъ языкахъ.

Еще популярнѣе была «Александрiя», и на Западѣ и у насъ. Македонскiй завоеватель сталъ любимымъ героемъ европейскихъ поэтовъ въ XII вѣкѣ, когда крестовые походы дали рыцарству новое направленiе въ стремленiи къ невѣдомымъ, чудеснымъ странамъ отдаленнаго Востока. Походы Александра Великаго въ Индiю, его встрѣчи съ разными чудовищными народами и звѣрьми, съ нравами и обычаями дотолѣ неизвѣстныхъ странъ — все это рисовало заманчивую цѣль довѣрчивому воображенiю, наклонному ко всему необычайному и сверхъ естественному. Если наши предки не сумѣли переложить «Александрiи» въ стихи и придать ея содержанiю нацiональный характеръ, то все же настолько интересовались этою книгою, что украшали ее многочисленными миніатюрами, можетъ быть, подъ влiя-

---

1) См. мои «Очерки». II, стр. 135.

ніемъ западныхъ народныхъ книгъ съ политипажами, судя по позднѣйшему стилю рисунковъ[1]). Впослѣдствіи миніатюры перешли въ лубочныя картинки, изъ которыхъ г. Снегиревъ указываетъ только двѣ. Одна: *Славное побоище царя Александра Македонскаго съ царемъ Индѣйскимъ Пиромъ.* На поляхъ картинки слѣдующая лѣтопись: «И сяде Александръ на своего коня -Докукала и веземъ въ руку копіе и щитъ и збрую и возложи на главу свою шеломъ и выѣхалъ на поединокъ и воззва веліимъ гласомъ: «о Пире царю, иди противу мене, или покаряйся, и азъ тебѣ помилую!» И порази въ груди и сшибъ его съ коня и войско его взялъ подъ свою власть». Но особенно интересна для простонародья, доселѣ вѣрующаго во всякую чепуху, другая картинка: «*Люди дивіи* (то-есть, дивовища или уродливые народы), найденные царемъ Александромъ Македонскимъ въ горахъ Кутухтовыхъ».

Въ изученіи народности особенно важно обращать вниманіе на такіе пункты, на которыхъ сходятся литературныя явленія и поэтическія преданія различныхъ, часто другъ-другу противорѣчащихъ, областей, каковы исторія и вымыселъ, религіозное вѣрованіе и праздная забава фантазіи. Соприкосновеніе и часто даже сліяніе этихъ областей въ одно нераздѣльное цѣлое свидѣтельствуетъ объ органической силѣ грубой народности, которая, несмотря на преслѣдованія пуристовъ, остается въ теченіе столѣтій вѣрна себѣ самой, и только тогда станетъ отказываться отъ вымысла и недозволеннаго, когда въ ней пробудится сознательное сомнѣніе, еще больше опасное для догматическаго пуризма, нежели безсознательное двоевѣріе.

Мы уже видѣли, какъ раскольничьи апокалипсисы примѣнили къ протесту противъ Запада средневѣковое ученіе о четырехъ монархіяхъ. «Александрія» также нашла себѣ мѣсто въ средневѣковыхъ вѣрованіяхъ. Было общее убѣжденіе, что македонскій завоеватель во время своихъ походовъ встрѣтилъ какой-то страшный народъ, судьбами Божіими заключенный въ непроходимыхъ горахъ. Слухъ объ этихъ народахъ дошелъ и на Русь, еще въ XI в., и новгородцы будто бы своими ушами слышали гамъ и шумъ этого заключеннаго народа гдѣ то на сѣверо-востокѣ. Александръ Македонскій велѣлъ задѣлать единственный выходъ, черезъ который этотъ народъ могъ бы внести въ міръ опустошеніе. Тамъ будетъ онъ до страшнаго суда. Это ужасныя полчища Гога и Магога. Въ разныхъ странахъ этотъ народъ получалъ разныя примѣненія, соотвѣтственно историческимъ условіямъ. Въ эпоху паденія Западной Имперіи, сѣверные варвары представлялись испуганной фантазіи полчищами Гога и Магога. Испанская «Александрія» ви-

1) См. рисунки изъ Александріи по рукописи г. Забѣлина во 2-й части моихъ «Очерковъ».

дитъ въ этомъ народѣ іудеевъ [1]), наши лѣтописи — татаръ. Русская лицевая «Александрія» изображаетъ заключенный въ горахъ народъ *съ песьими головами*, въ томъ же самомъ видѣ, въ какомъ лицевые раскольничьи апокалипсисы представляютъ полчища Гога и Магога, терзающія людей праведныхъ.

Само собою разумѣется, что особенный интересъ для простонароднаго чтенія въ христіанскихъ странахъ долженъ былъ сосредоточиться на христіанствѣ. Потому, хронографы, перешедши христіанскую эру, преимущественно изобилуютъ эпизодами, вошедшими въ народныя книги, или же заимствованными изъ нихъ; и это особенно касается славянскаго востока, гдѣ менѣе было точекъ соприкосновенія съ классическою древностью, нежели на Западѣ. Фантазія народная, воспитанная до-христіанскимъ язычествомъ, не довольствуясь историческою правдою, украшала разсказы о первыхъ временахъ христіанства множествомъ вымысловъ. Эти вымыслы особенно нравились не только простонародью, но и людямъ книжнымъ, изъ духовнаго званія, и расходились въ народѣ сначала въ рукописяхъ и даже въ церковной живописи, а потомъ въ лубочныхъ и другихъ народныхъ изданіяхъ, вкореняя въ довѣрчивыхъ умахъ новую *двоевѣрную миѳологію*. Тщетны были противъ нея всѣ филиппики и проклятія не только католической теологіи, болѣе снисходительной къ заблужденіямъ воображенія, но и византійскаго ригоризма, окрѣпшаго въ постоянныхъ преніяхъ о разныхъ схоластическихъ тонкостяхъ. Усерднымъ ревнителямъ истины предоставлялось рѣшить на практикѣ самую трудную задачу: не оскорбивъ и не поколебавъ сомнѣніемъ субъективнаго вѣрованія, строго отдѣлить самые предметы, во что́ должно вѣровать. Но для успѣшнаго рѣшенія этой задачи необходимы были два условія: вопервыхъ, симимъ ревнителямъ слѣдовало строго держаться только истины, не потворствуя уже никакой лжи, и, вовторыхъ, дать читающей массѣ самое обширное теологическое образованіе. Но возможно ли было то и другое, не только въ смутныя времена средневѣковаго невѣжества; но даже въ эпоху ближайшую къ намъ? Теологія, распространяясь въ массахъ, пораждала разные толки, вела къ расколу и ересямъ, и только вредила благонамѣреннымъ цѣлямъ ревнителей. Какъ бы то ни было, только результатомъ многовѣковой борьбы за чистоту въ предметахъ вѣрованія было всеобщее распространеніе въ народныхъ книгахъ всевозможныхъ басенъ, которыми народная фантазія искажала христіанскія истины. Эти басни, ведущія свое начало отъ апокрифическихъ евангелій и другихъ

---

1) F. Wolf: «Studien zur Geschichte d. spanisch. u. portup. Nazionalliteratur». 1856 стр. 76.

крестъ, и отнято будетъ царское предписаніе, еже есть царь славы» [1]). Эта книга о седми тайнахъ» въ прошломъ и даже въ текушемъ столѣтіи расписывалась миньятюрами. Послѣ исторіи первыхъ человѣковъ слѣдовало изображеніе Христа, въ юношескомъ видѣ и съ крыльями, затѣмъ распятіе на осмиконечномъ крестѣ; потомъ четвероконечный крестъ, передъ которымъ молящіеся преклоняются по западному обычаю.

Извѣстно, что средневѣковая схоластика и мистика приписывали особенную силу отдѣльнымъ буквамъ, составляющимъ какое нибудь слово, важное по своей идеѣ. Еще древнехристіанскіе художники, между прочимъ, изображали Христа подъ символическимъ знакомъ *рыбы*, на томъ основаніи, что греческое слово ιχθυς (рыба) состоитъ изъ буквъ, которыми по-гречески начинаются слова въ выраженіи: «Іисусъ Христосъ Божій Сынъ Спаситель». На Западѣ даже въ XVII в. были въ большомъ ходу разныя мистическія соображенія, основанныя на игрѣ буквъ. Такъ, въ той же книгѣ Эгидія Альбертина, откуда приведенъ выше анекдотъ о Маргаритѣ Голландской, серьезно излагаются разныя наивныя комбинаціи «священнѣйшаго и вселюбезнѣйшаго имени *Марія*», въ которомъ будто-бы каждая буква содержитъ одинъ изъ элементовъ сокровеннаго смысла, этимъ именемъ выражаемаго. А именно: отъ драгоцѣнныхъ камней: *М* отъ *маргарита*, *А* отъ *адаманта*, *Р* отъ *рубина*, *І* отъ *іасписа* (отъ *яшмы*) и *А* отъ *агата*. Само собою разумѣется, что при этомъ случаѣ не забыто суевѣрное ученіе о сверхъестественной силѣ камней: «Какъ маргаритъ, или перлъ, имѣетъ силу уничтожать и очищать, такъ и Марія очищаетъ и изглаживаетъ наши прегрѣшенія. Какъ адамантъ, или алмазъ, имѣетъ силу примирять, такъ и Марія примиряетъ насъ человѣковъ съ ангелами. Какъ рубинъ имѣетъ силу радовать; такъ и Марія радуетъ весь міръ. Какъ яшма укрѣпляетъ человѣка, такъ и Марія подкрѣпляетъ всѣхъ труждающихся и обремененныхъ. И какъ агатъ имѣетъ силу поднимать и къ себѣ притягивать, и Марія возноситъ и привлекаетъ къ себѣ кроткихъ сердцемъ». Это не просто уподобленіе, проникнутое искреннимъ благоговѣніемъ, но вмѣстѣ и глубокое убѣжденіе, основанное на вѣрованіи въ чарующую силу каменьевъ. Отнимите это вѣрованіе — останется риторическая фраза [2]).

Согласно съ этими идеями и убѣжденіями, чернокнижіе распространяло въ народныхъ книгахъ особенныя причитанья или заговоры, составленные будто бы изъ какихъ-то именъ Христа и Божіей Матери. Кто носитъ эти имена при себѣ, спасенъ будетъ отъ всякой бѣды и напрасной

1) Изъ того же сборника, принадлежащаго мнѣ.
2) Der Teutschen recreation oder Lusthausz. 1619 г. стр. 479.

смерти, на водѣ и на сушѣ. Г. Низаръ приводитъ изъ французскихъ книгъ слѣдующія имена Христа: Trinité. Agios. Sother. Messie. Aigle. Grand homme и проч. Божіей Матери: Vie. Vierge. Fleur. Nuée. Reine. Theotokos и проч. [1]).

Изъ всѣхъ вымышленныхъ сказаній о новозавѣтныхъ событіяхъ особенно было на Руси распространено извѣстное подъ именемъ *Страстей Христовыхъ*. Это сказаніе, напечатанное въ Супраслѣ, въ 1788 г., еще прежде того многократно переписывалось въ XVII и XVIII в., и украшалось въ рукописяхъ миніатюрами и вклеенными гравюрами. Раскольники и въ настоящее время эту книгу читаютъ во время страстной недѣли, вмѣсто евангелія. Не входя въ содержаніе этой книги, обращу вниманіе на гравюры, которыми она украшается. Въ моемъ собраніи три рукописи «Страстей» съ рисунками. Всѣ три XVIII в. Одна въ листъ, съ миніатюрами; двѣ другія въ четвертку, съ гравюрами.

Гравюры одной рукописи отличаются необыкновенной грубостью; однако штрихи тоньше политипажныхъ, на фонѣ идутъ параллельными линіями, иногда перекрещены другъ съ другомъ квадратиками, будто въ гравюрахъ на мѣди. Подъ каждою гравюрою подпись силлабическими виршами. Величина гравюръ различна: иныя въ два вершка ширины и въ полтора вышины; иныя въ полтора ширины и такой же вышины или нѣсколько больше. Судя по безобразію очерковъ и по младенчеству въ пріемахъ гравированія, какого-то слитнаго, неяснаго, темноватаго въ общемъ характерѣ, безъ раздѣленія тѣней, изъ которыхъ кое-гдѣ чуть видно, смутно выступаютъ фигуры, эти гравюры надобно отнести къ раннимъ годамъ XVII столѣтія. Всѣхъ гравюръ этого издѣлія только семь. Ни на одной нѣтъ никакой монограммы или помѣты мастера и года. Впрочемъ, прежде нежели скажу въ подробности о гравюрахъ, почитаю не лишнимъ познакомить читателя съ самою рукописью.

Она озаглавлена такъ: *Сказаніе о тайной вечери и о страсти Господа нашего Іисуса Христа, како волею своею нашего ради спасенія страсть воспріялъ, и како Іуда на смерть предаде Христа; и како жидове поругашеся ему и на крестъ распяша, и како Іосифъ испроси у Пилата тѣло Іисусово; и о снятіи со креста, и во гробѣ положеніи святаго тѣла Христа Бога нашего, и о плачи Пресвятыя Богородицы и женъ Мироносицъ. Слово зѣло душеполезно, списано изъ Кіевскаго Соборника святыя Печерскія Обители*. Итакъ, это апокрифическое, раскольничье сочиненіе, по

1) Histoire des livres populaires. I, стр. 187.

рукописнымъ преданіямъ, связывается съ Кіевомъ, черезъ «Кіевопечерскій Соборникъ», откуда было списано.

Обыкновенно «Страсти» раздѣлены на главы, съ краткимъ заглавіемъ передъ каждой. Но въ этой рукописи, вмѣсто заглавій, помѣщены вирши. Я ихъ приведу всѣ, какія есть въ этой рукописи, потому что онѣ очень важны для исторіи древне-русскаго искусства и народныхъ книгъ, какъ увидимъ ниже.

Передъ главою объ омовеніи ногъ:

Всяко смиренъ лентіемъ ся препоясаетъ
И ноги ученикомъ умываетъ.
Сице смиренно васъ поучаетъ,
Но единъ уставъ на землѣ пребываетъ.

Передъ главою о моленіи о чашѣ и о преданіи Христа:

Пѡтомъ кровавымъ по тѣлѣ Христосъ окропленный,
Весь неповиненъ проситъ у отца претружденный;
Мимо неси горести, Отче вышній, чашу,
Пріими въ попеченіе твое болѣзнь нашу.

Передъ главою о приведеніи къ Каіафѣ:

Предъ Каіафу Іисусъ приведенъ бываетъ,
Суровъ слуга въ лице ударяетъ,
Ложно оклеветанный біемъ и заклинаемъ,
Осуждаемъ, ругаемъ, холчитъ оплеваемъ.

Передъ главою о несеніи креста:

Се на раменахъ тяжкое древо носитъ
По воли повиненъ и умерщвленъ бываетъ,
Мати же сѣтуетъ и срѣтаетъ,
Рукою въ перси слезно ударяетъ.

Передъ главою о распятіи:

Оле болѣзни здѣ велій Боже трупъ приноситъ
Егда святую главу крестъ честный возноситъ;
Съ послѣдствующими новъ сынъ стоитъ и мати,
Тако гнѣвъ пищный нашедъ восхотѣ отъяти.

Передъ главою о воскресеніи изъ мертвыхъ:

Третій багрянымъ свѣтомъ день уже востаяше,
Побѣдникъ себѣ свѣтлый уже созидаше;
Тако востаяй, древній калъ грѣхи омываетъ
И на небеса ина возвышаетъ.

Въ эту позднюю рукопись, на страницахъ, между текстомъ, вклеены древнѣйшія картинки, для которыхъ писецъ нарочно оставлялъ мѣсто. Вотъ онѣ съ подписями:

1) Умовеніе ногъ. Ученики сидятъ у стѣны и потомъ кругомъ. На противоположномъ концѣ Христосъ умываетъ ноги Петру. Подпись:

Ученикамъ Христосъ ноги умываетъ.
Симъ смирения образъ предаваетъ.
Научая всѣхъ ближнімъ себѣ творити.
Да навыкнемъ другъ другу служити.

2) Моленіе о чашѣ. Въ облакахъ ангелъ держитъ чашу передъ молящимся на землѣ Христомъ. Внизу подъ ангеломъ трое спящихъ учениковъ. Подпись:

Христосъ молитву отцу творитъ.
Да преидетъ чаша смерти юже зритъ.
Отче мои аще мощно се вопию.
Потже якоже кровь на землю лию.

3) Іуда, лобызая, предаетъ Христа воинамъ, стоящимъ около. Налѣво отъ зрителя Петръ обнаженнымъ мечомъ взмахивается на низверженнаго воина, который держитъ въ рукѣ фонарь. Около на землѣ лежатъ ножны. Подпись:

Иуда лстивно Господа лобзаетъ.
И безценнаго злыи злымъ предаваетъ.
Ти иже [1]) емше узы налагаютъ.
И многія зла ему сотворяютъ.

4) Христосъ передъ Каіафою, сидящимъ на престолѣ, подъ балдахиномъ. Христа подводятъ два воина; позади третій. Подпись:

Каіафою Спасъ судимъ предстоитъ.
Неповіненъ сы ругаемже молчитъ.
Оклеветанъ в ланиту биется.
Оплеваемже всеми небрежется.
Каиафа же веземъ ризы терзаетъ,
Хулитъ рекъ бити злыи повелѣваетъ.

5) Христосъ передъ Пилатомъ, стоящимъ съ первосвященникомъ, на ступеняхъ, въ портикѣ, съ арками на столбахъ. По сторонамъ Христа по воину, позади третій, съ копьемъ. Подпись:

Христа Пилату на судъ представляютъ.
Иудеі сеи злодѣі есть взываютъ.
Царя бо себѣ имѣнуетъ быти.
Тѣмже повели его умертвити.

6) Продолженіе той же исторіи. Пилатъ въ коронѣ, сидитъ на престолѣ подъ балдахиномъ; около него стоитъ первосвященникъ. Христосъ съ

---

1) Можетъ быть, *тіи же.*

съ двумя воинами. Вдали тоже портикъ подъ арками, которыя опираются на столбы. Подпись:

Галілеіски царь Христа испытуетъ.
Народъ и чудесъ отъ него взыскуетъ.
Но Христосъ к нему не отвѣщаетъ.
Тѣмже отъ него поруганъ бываетъ.
Багряную бо ризу нань возлагаютъ.
И паки того к Пилату возвращаютъ.

7) Христосъ возлетаетъ изъ гроба, окруженный сіяньемъ. Воины спятъ, впрочемъ, одинъ стоитъ у самаго гроба. Вдали видна Голгоѳа съ тремя крестами. Подпись:

Воскресенія свѣтъ святыи блистаетъ.
Христосъ бо ада побѣдивъ востаетъ.
Из мертвыхъ мертвымъ всѣмъ жизнь подаваяи.
Смерть же и древніи злы грѣхъ истребляяи.
Самже на небо ко отцу восходитъ.
И вѣрующихъ вонъ к себѣ возводитъ.

Для исторіи этой рукописи почитаю не лишнимъ привести слѣдующую подпись на первой страницѣ: *сіи страсти Пскова града Екиманскіе церкви пономаря Ивана Васильева Квитн...* (Квитницкаго?) *Подписаны 1775 году.* Въ новѣйшее время рукопись принадлежала какому-то *кантонисту*, какъ видно изъ позднѣйшей подписи красиваго почерка.

Другая рукопись, тоже въ 4-ку, съ гравюрами «Страстей», принадлежитъ къ тѣмъ, которыя, въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣка, нарочно изготовлялись съ гравюрами. Гравюры не наклеивались на листы рукописи, но вставлялись между ними, гдѣ слѣдуетъ по содержанію, и потому подгонялись въ форматъ самой рукописи. Въ началѣ для заглавія вставлялся листъ съ гравированною заставкою и съ бордюрами. Иногда случалось такъ, что недописанное на листахъ продолжалось или оканчивалось на чистомъ оборотѣ гравюры. Точно такова и эта рукопись «Страстей». Въ ней одинъ гравированный листъ въ началѣ, съ заставкою и бордюрами, и шестнадцать гравюръ въ срединѣ; четырнадцать изображаютъ евангельскія событія и двѣ — Божію Матерь и Христа. Гравированы на мѣди, вѣроятно, однимъ и тѣмъ же мастеромъ или въ одной школѣ. Послѣднія двѣ русской композиціи, но и Божія Матерь и Христосъ въ медальонахъ, окруженныхъ красивыми рамами западнаго стиля, который господствовалъ въ Европѣ въ XVII в. Что же касается до четырнадцати гравюръ, изображающихъ евангельскія событія, то онѣ, очевидно, не только передѣлки, но даже копіи съ иностранныхъ оригиналовъ въ строгомъ, изящномъ стилѣ Альбрехта Дюрера. Мастерская группировка, изящество мотивовъ, которыхъ натурализмъ смяг-

чается благочестивою идеальностью, самые костюмы и физіономія лицъ, — все обличаетъ въ этихъ гравюрахъ западное происхожденіе, и именно отличную школу нюренбергскаго мастера, что̀ дѣлаетъ честь вкусу русскихъ граверовъ конца XVII в., безъ сомнѣнія, изъ школы Симона Ушакова и Аѳанасія Трухменскаго, которые такъ ловко умѣли примирять успѣхи западнаго искусства съ убѣжденіями и преданіями Руси. Въ самой гравировкѣ виденъ сухой и отчетливый въ мелочахъ стиль Альбрехта Дюрера и его послѣдователей. Тонкіе штрихи, въ своихъ деликатныхъ комбинаціяхъ, будто для того еще употребляются, чтобъ въ большей точности передать тщательную отдѣлку древняго миніатюрнаго стиля. Само собою разумѣется, что эти русскія копіи обличаютъ еще большую неопытность, особенно въ отдѣлкѣ лицъ и другихъ деликатныхъ подробностей, однако, даже при современномъ состояніи гравировальнаго искусства въ Россіи, могутъ быть названы изящными. Русское вліяніе обнаружилось въ нихъ въ нѣкоторыхъ подписяхъ надъ ликами, въ помѣщеніи двухъ гвоздей въ ногахъ распятаго Спасителя, на двухъ гравюрахъ, однако такъ, что русскій мастеръ въ обоихъ случаяхъ не рѣшился измѣнить рисунокъ западнаго оригинала, и оставлялъ, по-западному, ногу на ногѣ, только на нижней означилъ другой гвоздь. Но особенно важны для насъ силлабическія вирши, помѣщенныя подъ каждою гравюрою. Онѣ не только свидѣтельствуютъ намъ, что эти изящныя гравюры, безъ сомнѣнія, русскаго происхожденія, но и вносятъ въ исторію русскихъ народныхъ книгъ тотъ въ высшей степени важный фактъ, что русское суевѣріе въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣка настолько было доступно вліянію западнаго искусства, что въ такую книгу, какъ «Страсти», вносило гравюры нѣмецкаго происхожденія, сопровождая ихъ виршами, которыя были помѣщаемы и прежде и послѣ того въ рукописныхъ «Страстяхъ», безъ самыхъ гравюръ. Какъ бы то ни было, только эти вирши подъ гравюрами нѣмецкой композиціи тѣ же самыя, которыя приведены мною выше изъ первой рукописи «Страстей», и которыя въ ней внесены въ текстъ, вмѣсто заглавій, передъ началомъ каждой главы (конечно, съ незначительными измѣненіями, происшедшими отъ описокъ). Слѣдовательно, эти нѣмецкія гравюры перенесены были на Русь именно *для украшенія апокрифической книги о Страстяхъ*, а не вообще для какой-нибудь другой книги, имѣющей предметомъ евангельскія событія.

Теперь предлагаю описаніе самыхъ гравюръ съ виршами. Предварительно замѣчу, что всѣ гравюры выбиты на четверткахъ, въ форматъ рукописи. Евангельскія событія изображены въ рамкахъ, означенныхъ двумя линіями, шириною въ $2\frac{1}{4}$ вер., вышиною въ 3. Вирши внизу внѣ рамки. Двѣ гравюры, изображающія Божію Матерь и Христа, вмѣстѣ съ фигур-

крестъ, и отнято будетъ царское предписаніе, еже есть царь славы» [1]). Эта книга о седми тайнахъ» въ прошломъ и даже въ текушемъ столѣтіи расписывалась миньятюрами. Послѣ исторіи первыхъ человѣковъ слѣдовало изображеніе Христа, въ юношескомъ видѣ и съ крыльями, затѣмъ распятіе на осмиконечномъ крестѣ; потомъ четвероконечный крестъ, передъ которымъ молящіеся преклоняются по западному обычаю.

Извѣстно, что средневѣковая схоластика и мистика приписывали особенную силу отдѣльнымъ буквамъ, составляющимъ какое нибудь слово, важное по своей идеѣ. Еще древнехристіанскіе художники, между прочимъ, изображали Христа подъ символическимъ знакомъ *рыбы*, на томъ основаніи, что греческое слово ιχθυς (рыба) состоитъ изъ буквъ, которыми по-гречески начинаются слова въ выраженіи: «Іисусъ Христосъ Божій Сынъ Спаситель». На Западѣ даже въ XVII в. были въ большомъ ходу разныя мистическія соображенія, основанныя на игрѣ буквъ. Такъ, въ той же книгѣ Эгидія Альбертина, откуда приведенъ выше анекдотъ о Маргаритѣ Голландской, серьезно излагаются разныя наивныя комбинаціи «священнѣйшаго и вселюбезнѣйшаго имени *Марія*», въ которомъ будто-бы каждая буква содержитъ одинъ изъ элементовъ сокровеннаго смысла, этимъ именемъ выражаемаго. А именно: отъ драгоцѣнныхъ камней: *М* отъ *маргарита*, *А* отъ *адаманта, Р* отъ *рубина*, *I* отъ *іасписа* (отъ *яшмы*) и *А* отъ *агата*. Само собою разумѣется, что при этомъ случаѣ не забыто суевѣрное ученіе о сверхъестественной силѣ камней: «Какъ маргаритъ, или перлъ, имѣетъ силу уничтожать и очищать, такъ и Марія очищаетъ и изглаживаетъ наши прегрѣшенія. Какъ адамантъ, или алмазъ, имѣетъ силу примирять, такъ и Марія примиряетъ насъ человѣковъ съ ангелами. Какъ рубинъ имѣетъ силу радовать; такъ и Марія радуетъ весь міръ. Какъ яшма укрѣпляетъ человѣка, такъ и Марія подкрѣпляетъ всѣхъ труждающихся и обремененныхъ. И какъ агатъ имѣетъ силу поднимать и къ себѣ притягивать, и Марія возноситъ и привлекаетъ къ себѣ кроткихъ сердцемъ». Это не просто уподобленіе, проникнутое искреннимъ благоговѣніемъ, но вмѣстѣ и глубокое убѣжденіе, основанное на вѣрованіи въ чарующую силу каменьевъ. Отнимите это вѣрованіе — останется риторическая фраза [2]).

Согласно съ этими идеями и убѣжденіями, чернокнижіе распространяло въ народныхъ книгахъ особенныя причитанья или заговоры, составленные будто бы изъ какихъ-то именъ Христа и Божіей Матери. Кто носитъ эти имена при себѣ, спасенъ будетъ отъ всякой бѣды и напрасной

1) Изъ того же сборника, принадлежащаго мнѣ.
2) Der Teutschen recreation oder Lusthausz. 1619 г. стр. 479.

смерти, на водѣ и на сушѣ. Г. Низаръ приводитъ изъ французскихъ книгъ слѣдующія имена Христа: Trinité. Agios. Sother. Messie. Aigle. Grand homme и проч. Божіей Матери: Vie. Vierge. Fleur. Nuée. Reine. Theotokos и проч.[1]).

Изъ всѣхъ вымышленныхъ сказаній о новозавѣтныхъ событіяхъ особенно было на Руси распространено извѣстное подъ именемъ *Страстей Христовыхъ*. Это сказаніе, напечатанное въ Супраслѣ, въ 1788 г., еще прежде того многократно переписывалось въ XVII и XVIII в., и украшалось въ рукописяхъ миніатюрами и вклеенными гравюрами. Раскольники и въ настоящее время эту книгу читаютъ во время страстной недѣли, вмѣсто евангелія. Не входя въ содержаніе этой книги, обращу вниманіе на гравюры, которыми она украшается. Въ моемъ собраніи три рукописи «Страстей» съ рисунками. Всѣ три XVIII в. Одна въ листъ, съ миніатюрами; двѣ другія въ четвертку, съ гравюрами.

Гравюры одной рукописи отличаются необыкновенной грубостью; однако штрихи тоньше политипажныхъ, на фонѣ идутъ параллельными линіями, иногда перекрещены другъ съ другомъ квадратиками, будто въ гравюрахъ на мѣди. Подъ каждою гравюрою подпись силлабическими виршами. Величина гравюръ различна: иныя въ два вершка ширины и въ полтора вышины; иныя въ полтора ширины и такой же вышины или нѣсколько больше. Судя по безобразію очерковъ и по младенчеству въ пріемахъ гравированія, какого-то слитнаго, неяснаго, темноватаго въ общемъ характерѣ, безъ раздѣленія тѣней, изъ которыхъ кое-гдѣ чуть видно, смутно выступаютъ фигуры, эти гравюры надобно отнести къ раннимъ годамъ XVII столѣтія. Всѣхъ гравюръ этого издѣлія только семь. Ни на одной нѣтъ никакой монограммы или помѣты мастера и года. Впрочемъ, прежде нежели скажу въ подробности о гравюрахъ, почитаю не лишнимъ познакомить читателя съ самою рукописью.

Она озаглавлена такъ: *Сказаніе о тайной вечери и о страсти Господа нашего Іисуса Христа, како волею своею нашего ради спасенія страсть воспріялъ, и како Іуда на смерть предаде Христа; и како жидове поругашеся ему и на крестъ распяша, и како Іосифъ испроси у Пилата тѣло Іисусово; и о снятіи со креста, и во гробѣ положеніи святаго тѣла Христа Бога нашего, и о плачи Пресвятыя Богородицы и женъ Мироносицъ. Слово зѣло душеполезно, списано изъ Кіевскаго Соборника святыя Печерскія Обители.* Итакъ, это апокрифическое, раскольничье сочиненіе, по

1) Histoire des livres populaires. I, стр. 187.

рукописнымъ преданіямъ, связывается съ Кіевомъ, черезъ «Кіевопечерскій Соборникъ», откуда было списано.

Обыкновенно «Страсти» раздѣлены на главы, съ краткимъ заглавіемъ передъ каждой. Но въ этой рукописи, вмѣсто заглавій, помѣщены вирши. Я ихъ приведу всѣ, какія есть въ этой рукописи, потому что онѣ очень важны для исторіи древне-русскаго искусства и народныхъ книгъ, какъ увидимъ ниже.

Передъ главою объ омовеніи ногъ:

Всяко смиренъ лентіемъ ся препоясаетъ
И ноги ученикомъ умываетъ.
Сице смиренно васъ поучаетъ,
Но единъ уставъ на землѣ пребываетъ.

Передъ главою о моленіи о чашѣ и о преданіи Христа:

Потомъ кровавымъ по тѣлѣ Христосъ окропленный,
Весь неповиненъ проситъ у отца претружденный;
Мимо неси горести, Отче вышній, чашу,
Пріими въ попеченіе твое болѣзнь нашу.

Передъ главою о приведеніи къ Каіафѣ:

Предъ Каіафу Іисусъ приведенъ бываетъ,
Суровъ слуга въ лице ударяетъ,
Ложно оклеветанный біемъ и заклинаемъ,
Осуждаемъ, ругаемъ, колчитъ оплеваемъ.

Передъ главою о несеніи креста:

Се на раменахъ тяжкое древо носитъ
По воли повиненъ и умерщвленъ бываетъ,
Мати же сѣтуетъ и срѣтаетъ,
Рукою въ перси слезно ударяетъ.

Передъ главою о распятіи:

Оле болѣзни здѣ велій Боже трупъ приноситъ
Егда святую главу крестъ честный возноситъ;
Съ послѣдствующими новъ сынъ стоитъ и мати,
Тако гнѣвъ пищный нашедъ восхотѣ отъяти.

Передъ главою о воскресеніи изъ мертвыхъ:

Третій багрянымъ свѣтомъ день уже востаяше,
Побѣдникъ себѣ свѣтлый уже созидаше;
Тако востаяй, древній калъ грѣхи омываетъ
И на небеса ина возвышаетъ.

Въ эту позднюю рукопись, на страницахъ, между текстомъ, вклеены древнѣйшія картинки, для которыхъ писецъ нарочно оставлялъ мѣсто. Вотъ онѣ съ подписями:

1) **Умовеніе ногъ. Ученики сидятъ у стѣны и потомъ кругомъ. На противоположномъ концѣ Христосъ умываетъ ноги Петру. Подпись:**

Ученикамъ Христосъ ноги умываетъ.
Симъ смиренія образъ предаваетъ.
Научая всѣхъ ближнимъ себѣ творити.
Да навыкнемъ другъ другу служити.

2) **Моленіе о чашѣ. Въ облакахъ ангелъ держитъ чашу передъ молящимся на землѣ Христомъ. Внизу подъ ангеломъ трое спящихъ учениковъ. Подпись:**

Христосъ молитву отцу творитъ.
Да преидетъ чаша смерти юже зритъ.
Отче мои аще мощно се вопию.
Потже якоже кровь на землю лию.

3) **Іуда, лобызая, предаетъ Христа воинамъ, стоящимъ около. Налѣво отъ зрителя Петръ обнаженнымъ мечомъ взмахивается на низверженнаго воина, который держитъ въ рукѣ фонарь. Около на землѣ лежатъ ножны. Подпись:**

Иуда лстивно Господа лобзаетъ.
И безценнаго злыи злымъ предаваетъ.
Ти иже [1]) емше узы налагаютъ.
И многія зла ему сотворяютъ.

4) **Христосъ передъ Каіафою, сидящимъ на престолѣ, подъ балдахиномъ. Христа подводятъ два воина; позади третій. Подпись:**

Каіафою Спасъ судимъ предстоитъ.
Неповіненъ сы ругаемже молчитъ.
Оклеветанъ в ланиту биется.
Оплеваемже всеми небрежется.
Каиафа же вземъ ризы терзаетъ,
Хулитъ рекъ бити злыи повелѣваетъ.

5) **Христосъ передъ Пилатомъ, стоящимъ съ первосвященникомъ, на ступеняхъ, въ портикѣ, съ арками на столбахъ. По сторонамъ Христа по воину, позади третій, съ копьемъ. Подпись:**

Христа Пилату на судъ представляютъ.
Иудеі сеи злодѣі есть взываютъ.
Царя бо себѣ именуетъ быти.
Тѣмже повели его умертвити.

6) **Продолженіе той же исторіи. Пилатъ въ коронѣ, сидитъ на престолѣ подъ балдахиномъ; около него стоитъ первосвященникъ. Христосъ съ**

1) Можетъ быть, *тіи же*.

съ двумя воинами. Вдали тоже портикъ подъ арками, которыя опираются на столбы. Подпись:

Галілеіски царь Христа испытуетъ.
Народъ и чудесъ отъ него взыскуетъ.
Но Христосъ к нему не отвѣщаетъ.
Тѣмже отъ него поруганъ бываетъ.
Багряную бо ризу нань возлагаютъ.
И паки того к Пилату возвращаютъ.

7) Христосъ возлетаетъ изъ гроба, окруженный сіяньемъ. Воины спятъ, впрочемъ, одинъ стоитъ у самаго гроба. Вдали видна Голгоѳа съ тремя крестами. Подпись:

Воскресенія свѣтъ святыи блистаетъ.
Христосъ бо ада побѣдивъ востаетъ.
Из мертвыхъ мертвымъ всѣмъ жизнь подаваяи.
Смерть же и древніи злы грѣхъ истребляяи.
Самже на небо ко отцу восходитъ.
И вѣрующихъ вонъ к себѣ возводитъ.

Для исторіи этой рукописи почитаю не лишнимъ привести слѣдующую подпись на первой страницѣ: *сіи страсти Пскова града Екиманскіе церкви пономаря Ивана Васильева Квитн*... (Квитницкаго?) *Подписаны 1775 году*. Въ новѣйшее время рукопись принадлежала какому-то *кантонисту*, какъ видно изъ позднѣйшей подписи красиваго почерка.

Другая рукопись, тоже въ 4-ку, съ гравюрами «Страстей», принадлежитъ къ тѣмъ, которыя, въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣка, нарочно изготовлялись съ гравюрами. Гравюры не наклеивались на листы рукописи, но вставлялись между ними, гдѣ слѣдуетъ по содержанію, и потому подгонялись въ форматъ самой рукописи. Въ началѣ для заглавія вставлялся листъ съ гравированною заставкою и съ бордюрами. Иногда случалось такъ, что недописанное на листахъ продолжалось или оканчивалось на чистомъ оборотѣ гравюры. Точно такова и эта рукопись «Страстей». Въ ней одинъ гравированный листъ въ началѣ, съ заставкою и бордюрами, и шестнадцать гравюръ въ срединѣ; четырнадцать изображаютъ евангельскія событія и двѣ — Божію Матерь и Христа. Гравированы на мѣди, вѣроятно, однимъ и тѣмъ же мастеромъ или въ одной школѣ. Послѣднія двѣ русской композиціи, но и Божія Матерь и Христосъ въ медальонахъ, окруженныхъ красивыми рамами западнаго стиля, который господствовалъ въ Европѣ въ XVII в. Что же касается до четырнадцати гравюръ, изображающихъ евангельскія событія, то онѣ, очевидно, не только передѣлки, но даже копіи съ иностранныхъ оригиналовъ въ строгомъ, изящномъ стилѣ Альбрехта Дюрера. Мастерская группировка, изящество мотивовъ, которыхъ натурализмъ смяг-

чается благочестивою идеальностью, самые костюмы и физіономія лицъ, — все обличаетъ въ этихъ гравюрахъ западное происхожденіе, и именно отличную школу нюренбергскаго мастера, что̀ дѣлаетъ честь вкусу русскихъ граверовъ конца XVII в., безъ сомнѣнія, изъ школы Симона Ушакова и Аѳанасія Трухменскаго, которые такъ ловко умѣли примирять успѣхи западнаго искусства съ убѣжденіями и преданіями Руси. Въ самой гравировкѣ виденъ сухой и отчетливый въ мелочахъ стиль Альбрехта Дюрера и его послѣдователей. Тонкіе штрихи, въ своихъ деликатныхъ комбинаціяхъ, будто для того еще употребляются, чтобъ въ большей точности передать тщательную отдѣлку древняго миніатюрнаго стиля. Само собою разумѣется, что эти русскія копіи обличаютъ еще большую неопытность, особенно въ отдѣлкѣ лицъ и другихъ деликатныхъ подробностей, однако, даже при современномъ состояніи гравировальнаго искусства въ Россіи, могутъ быть названы изящными. Русское вліяніе обнаружилось въ нихъ въ нѣкоторыхъ подписяхъ надъ ликами, въ помѣщеніи двухъ гвоздей въ ногахъ распятаго Спасителя, на двухъ гравюрахъ, однако такъ, что русскій мастеръ въ обоихъ случаяхъ не рѣшился измѣнить рисунокъ западнаго оригинала, и оставлялъ, по-западному, ногу на ногѣ, только на нижней означилъ другой гвоздь. Но особенно важны для насъ силлабическія вирши, помѣщенныя подъ каждою гравюрою. Онѣ не только свидѣтельствуютъ намъ, что эти изящныя гравюры, безъ сомнѣнія, русскаго происхожденія, но и вносятъ въ исторію русскихъ народныхъ книгъ тотъ въ высшей степени важный фактъ, что русское суевѣріе въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣка настолько было доступно вліянію западнаго искусства, что въ такую книгу, какъ «Страсти», вносило гравюры нѣмецкаго происхожденія, сопровождая ихъ виршами, которыя были помѣщаемы и прежде и послѣ того въ рукописныхъ «Страстяхъ», безъ самыхъ гравюръ. Какъ бы то ни было, только эти вирши подъ гравюрами нѣмецкой композиціи тѣ же самыя, которыя приведены мною выше изъ первой рукописи «Страстей», и которыя въ ней внесены въ текстъ, вмѣсто заглавій, передъ началомъ каждой главы (конечно, съ незначительными измѣненіями, происшедшими отъ описокъ). Слѣдовательно, эти нѣмецкія гравюры перенесены были на Русь именно *для украшенія апокрифической книги о Страстяхъ*, а не вообще для какой-нибудь другой книги, имѣющей предметомъ евангельскія событія.

Теперь предлагаю описаніе самыхъ гравюръ съ виршами. Предварительно замѣчу, что всѣ гравюры выбиты на четверткахъ, въ форматъ рукописи. Евангельскія событія изображены въ рамкахъ, означенныхъ двумя линіями, шириною въ $2^{1}/_{4}$ вер., вышиною въ 3. Вирши внизу внѣ рамки. Двѣ гравюры, изображающія Божію Матерь и Христа, вмѣстѣ съ фигур-

ными рамками, шириною въ 3 вершка, вышиною въ 3¾. Виршей нѣтъ на обѣихъ. Въ ту же почти мѣру и заглавный листъ.

1) Посрединѣ заставки заглавнаго листа въ медальонѣ изображено Воскресеніе Христово, въ видѣ Сошествія Христа во адъ. По сторонамъ отъ заставки спускаются вычурныя колонны. Поле украшено цвѣтами. Надъ заставкою завитки, цвѣты и двѣ птицы. Это, очевидно, произведеніе русской фантазіи, составленное подъ вліяніемъ рукописныхъ заставокъ XVI—XVII в., но не безъ участія западныхъ образцовъ.

2) Въѣздъ Христа въ Іерусалимъ на осляти. Въ толпѣ особенное вниманіе на себя обращаютъ: направо отъ зрителя типическая фигура апостола Петра, а налѣво преклонившаяся на одно колѣно прекрасная женская фигура. Вирши:

Се приходитъ царь царей на худомъ осляти Спаситель
О коликъ той егда возвратится будетъ побѣдитель. Матѳей. 21. 30.

3) Божія Матерь, по поясъ, со сложенными на груди руками, какъ бы въ молитвенномъ положеніи. Соотвѣтствуетъ главѣ: *О умоленіи Господа нашего Іисуса Христа Пресвятою Богородицею, дабы не шелъ въ Іерусалимъ: но аще хощетъ сотворити пасху ясти, дабы творилъ въ Виѳаніи.*

4) Христосъ, тоже по поясъ, съ раскрытымъ евангеліемъ въ лѣвой рукѣ, правою благословляетъ. Соотвѣтствуетъ словамъ, которыми Христосъ возражаетъ Богоматери.

5) Тайная вечеря. Христосъ держитъ въ рукахъ чашу, въ видѣ церковнаго сосуда. Іоаннъ безбородый, юношескій типъ. Іуда съ кошелькомъ въ лѣвой рукѣ стремительно повертывается; лицо его въ профиль. Вирши:

Егда сѣтовенъ глаголъ въ слухъ Христосъ подаде.
Сынъ Зеведеовъ слезенъ на перси припаде.
Рекъ кто Христе кто Спасе имать тя предати.
Ученикамъ Іисусе изволи сказати. Лука 22. 14.

6) Умовеніе ногъ. На потолкѣ виситъ большая люстра. Поза Христа и Петра, которому онъ умываетъ ноги, та же самая, что въ такъ называемыхъ «Малыхъ Страстяхъ» Альбрехта Дюрера. Вирши:

Всяко смиренъ лентіемъ ся препоясаетъ:
Се Христосъ ученикомъ ноги умываетъ.
Сице смиренію васъ людей поучаетъ:
Но ни единъ на земли уставъ пребываетъ.

7) Моленіе о чашѣ. Христосъ преклонился передъ свѣтлымъ облакомъ, въ которомъ только одна чаша, безъ ангела. Подъ горою, на которой Христосъ, спятъ трое учениковъ. Вирши:

Потомъ кровавымъ по тѣлѣ Христосъ окропленный:
Весь неповинный проситъ отца претружденный.
Мимо неси горести отче вышній чашу:
Пріими впопеченіе твое болѣзнь нашу.

8) Христосъ передъ Каіафою, сидящимъ на престолѣ подъ балдахиномъ, и напоминающимъ римскаго папу и костюмомъ и бритою бородою. Передъ нимъ склоняется на одно колѣно маленькій пажъ. Вирши:

Предъ Канафу Іисусъ приведенъ бываетъ.
Вопрошенна суровъ слуга въ лице ударяетъ.
Ложно оклеветанный біемъ заклинаемъ.
Осуждаемъ ругаемъ молчитъ оплеваемъ.

9) Христосъ, обнаженный, въ терновомъ вѣнцѣ показывается народу съ высокаго крыльца. Народъ въ европейскихъ костюмахъ XV — XVI в. Вирши:

Егда видятъ тяжкими раны уязвенна.
В венцѣ зракомъ и самымъ звѣремъ умиленна.
Возми распни, отпусти злодѣя взываютъ:
Дондеже вдастся на смерть оле не преставаютъ.

10) Воины палками набиваютъ на голову Христа терновый вѣнецъ. Одинъ изъ воиновъ, направо отъ зрителя, наклонясь на одно колѣно, ругается Христу. Хотя Христосъ уже выше являлся народу въ вѣнцѣ, но эта 10-я гравюра соотвѣтствуетъ главѣ: *О возложеніи на Господа нашего Іисуса Христа терноваго вѣнца и о біеніи тростію по святѣй главѣ его*. Вирши:

Острымъ терніемъ глава ахъ честна утѣснена:
Вѣнчается отъ рода оле окаменена.
За скипетръ тростью и хламидою украшаютъ.
Царя колѣнъ гибáнми невинна ругаютъ.

11) Воины бичуютъ Христа, привязаннаго къ столбу. Вирши:

В неправедна пилата претор притягненый.
Паки по нагу ахъ паки лютѣ бичми біенный.
Отъ ризъ совлаченъ Іисусъ и связанъ бываетъ.
Кровію его земля почерлеповаетъ.

12) Несеніе креста. Въ изнеможеніи склоняется подъ крестомъ Христосъ, мастерски окруженъ разнообразною группою. Вирши:

Се на раменахъ древо тяжкое носити:
Изволи неповиненъ и умерщвленъ бытн.
Мати сѣтована сына своего срѣтаетъ:
Чиста рукою в перси слѣзно ударяетъ.

13) Христа распинаютъ на крестѣ, распростертомъ на землѣ. Вирши:

Вложши здѣ на древо наготу являетъ:
Христову звериный родъ ризы раздѣляетъ.
Трижды ко кресту честныя уды прилагаютъ:
Руцѣ с ногами гвоздми ископоваютъ.

14) Христосъ распятъ на крестѣ; по сторонамъ Божія Матерь и Іоаннъ, юношеская фигура. Низъ креста обнимаетъ плачущая Магдалина. Заслуживаетъ особеннаго вниманія, что крестъ изображенъ по-западному, четвероконечный, безъ подножія, а не раскольничій. Вирши:

Оле болѣзні здѣ велій боже трудъ приноситъ:
Егда святую главу крестъ честный возноситъ.
С послѣдствующими новъ сынъ стоитъ и мати:
Тако гнѣвъ пищный нашедшъ восхотѣ отъяти.

15) Снятіе со креста. Вирши:

С древа Господне тѣло честное снимается:
В новѣмъ гробѣ бездушно здѣ сохраняется.
Дѣва мати божія жалостію преклоненна:
Плачемъ в погребеніи своего сына умерщвленна.

16) Положеніе во гробъ. Отличная композиція. Глубокое благочестіе соединено съ красотою фигуръ. Вирши:

Вѣренъ Никодимъ и святъ Иосифъ приходятъ:
Уды божія въ чисту плащаницу сводятъ.
Мѵры в новомъ гробѣ украшены скланяютъ:
Матерне же болѣзни ахъ сердце утѣсняютъ.

17) Воскресеніе изъ мертвыхъ. Вирши:

Третій багрянымъ свѣтомъ день уже встаяше
Побѣдникъ себѣ свѣтлы уды созидаше.
Тако встаяй древній калъ грѣха заглаждаетъ.
Христосъ и на небеса себе возвышаетъ.

Сличивъ эти вирши съ нѣкоторыми, внесенными въ описанную мною передъ этимъ рукопись, всякій увидитъ ясно, что эти послѣднія списаны уже съ гравюръ, или же въ «Кіевопечерскомъ Сборникѣ» были уже эти вирши, и потомъ перенесены мастеромъ подъ гравюры. Во всякомъ случаѣ, тѣснѣйшая связь этихъ гравюръ съ рукописными «Страстями» не подлежитъ сомнѣнью. Въ заключеніе, для статистики образованія русскаго, почитаю не лишнимъ замѣтить, что моя рукопись съ гравюрами нѣмецкаго происхожденія принадлежала какой-то женщинѣ, что видно изъ слѣдующей помѣты внизу страницъ, къ сожалѣнію, кое-гдѣ намѣренно вытертой: *Сия книга глаголемая о страданіи Христовѣ... дочери Лобановой*. Почеркъ помѣты начала XVIII вѣка.

Обращаясь къ книгѣ г. Снегирева, читатель напрасно будетъ домогаться узнать, который изъ двухъ родовъ гравюръ, описанныхъ мною, надобно разумѣть подъ слѣдующею, ничего не опредѣляющею замѣткою г. Снегирева: «*Страсти Христовы въ 15* картинкахъ, рѣзанныхъ на мѣди, съ текстомъ въ 12 (у г. Равинскаго)». Стр. 34. И тѣ и другія гравюры, описанныя мною, рѣзаны на мѣди. Что значитъ *въ 12?* То-есть, размѣръ ли это самыхъ картинокъ или листовъ, на которыхъ онѣ гравированы? Но въ описаніи гравюръ вездѣ и всѣми принято измѣрять линіями, дюймами, вершками. Потомъ, что значитъ: *съ текстомъ?* Съ подписью, означающею сюжетъ, съ виршами или съ текстомъ изъ «Страстей»? Мы видѣли, что обѣ коллекціи описанныхъ мною гравюръ — *съ виршами.* Не вирши ли здѣсь разумѣетъ г. Снегиревъ? Но дѣйствительно есть гравюры «Страстей» и *съ текстомъ* изъ евангелія: не эти ли послѣднія такъ неточно описалъ г. Снегиревъ?

Итакъ, перехожу къ описанію третьей коллекціи гравюръ, изображающихъ «Страсти». Въ моемъ собраніи есть тетрадь въ 8-ку, переплетенная поперекъ, а не вдоль; она состоитъ изъ печатныхъ листиковъ, наклеенныхъ на чистые листы тетради. Печатные листики въ рамкахъ, шириною въ 3 вершка, вышиною въ $2^1/_4$. На однихъ листикахъ гравюры, на другихъ соотвѣтствующій имъ текстъ изъ евангелія; сверхъ того, подъ каждой гравюрой подписанъ коротенькій текстъ изъ евангелія же. Этотъ текстъ помѣщается въ той же рамкѣ, которая обхватываетъ и гравюру. Нумерація гравюръ и листовъ съ текстомъ идетъ соотвѣтственно содержанію; напримѣръ, 20-й рисунокъ и 20-й листъ соотвѣтствующаго текста, и т. д.; это для того, чтобъ можно было на одномъ и томъ же листѣ наклеить и картинку и подъ ней полный текстъ изъ евангелія, какъ это и сдѣлано въ одной позднѣйшей рукописи «Страстей», принадлежащей мнѣ. Итакъ, хотя эти рисунки назначены были для иллюстраціи евангельскаго текста, но въ старину служили украшеніемъ и апокрифическихъ «Страстей». И композиція, хотя и западнаго происхожденія, и самое исполненіе гравюръ изъ рукъ вонъ безобразны и грубы. На 25-й гравюрѣ означено имя гравера и годъ, а именно: *Грыдоровалъ Мартинъ Нехорошевски 1744*, а также и на первомъ листѣ, подъ заглавіемъ *Страстей.*

Объ этомъ извѣстномъ мастерѣ половины XVIII в. находимъ мы слѣдующее неточное замѣчаніе г. Снегирева. Говоря на 24-й стр. о русскихъ гравюрахъ начала XVII в., авторъ прибавляетъ: «*Тогда же* (?) изданы въ Москвѣ съ гравированными на деревѣ эстампами: Лицевая Библія Мартыномъ Нехорошевскимъ, въ 16, весьма рѣдкій лицевой Апокалипсисъ, гравир. діакономъ Прокопіемъ 1646 г., въ Кіевѣ, 1664 г. Патерикъ Печерскій,

Трубы праздничныя Лазаря Барановича, въ Кіевѣ, 1674 г. и другія, исчисленныя въ каталогахъ», и проч. Ясно, слѣдовательно, что г. Снегиревъ Нехорошевскаго ставитъ между мастерами половины XVII в., то-есть, цѣлымъ столѣтіемъ раньше. Не смѣшалъ ли уже г. Снегиревъ коллекціи гравюръ Нехорошевскаго съ лицевою Библіею, изданною въ Кіевѣ, около 1648 г.? Смотр. № 311 въ каталогѣ библіотеки Кастерина, составл. г. Ундольскимъ.

Но возвратимся къ исторической нити, къ которой мы привязываемъ эпизоды, вошедшіе въ составъ народныхъ книгъ.

Изъ приведенныхъ фактовъ явствуетъ, что апокрифическія «Страсти», и нынѣ употребляемыя раскольниками, въ нашей литературѣ не имѣютъ исключительнаго характера старообрядства. Въ нихъ допускались гравюры съ четвероконечнымъ крестомъ; писалось *Іисусъ* вм. *Ісусъ*, и проч.

Въ связи со «Страстями» состоитъ *апокрифическій судъ евреевъ надъ Іисусомъ Христомъ*. Это извѣстная лубочная картинка, означенная у г. Снегирева такъ: «Кроволитное судище, имѣющее евреи надъ Іисусомъ Христомъ, гравир. въ Спб. Иваномъ Мякишевымъ 1721 г. на 2 лист. и на 1 лист.» стр. 34. Эта самая гравюра, только съ подписью: *Грыдеровалъ ученикъ Степанъ Матвеевъ*, помѣщена въ одной позднѣйшей рукописи «Страстей», съ миніатюрами, въ листъ, принадлежащей мнѣ. Посрединѣ стоитъ Каіафа на верхней ступени своего сѣдалища. Налѣво отъ него сидитъ Христосъ, обнаженный, въ терновомъ вѣнцѣ. Кругомъ по обѣимъ сторонамъ сидятъ судьи. Направо отъ Каіафы, въ верхнемъ углу картины, на престолѣ сидитъ Понтійскій Пилатъ. Около каждаго судьи или надъ головою написано имя судьи и изреченіе его суда. Вотъ имена присутствующихъ на судѣ: Каіафа, Терасъ, Іозафатъ, Птоломей, Никодимъ, Діаравія, Равнитъ, Сарея, Ламехъ, Меза, Путифаръ, Росмоѳіа, Савватъ, Эхіерисъ, Іорамъ, Іозефъ [1]), Пиѳаръ, Ахіаръ, Равамъ, Симонъ и Понтійскій Пилатъ. Сверхъ того, вдали изображенъ народъ, котораго изреченіе также приведено. Изреченіе Пилата отличается отъ всѣхъ прочихъ тѣмъ, что приведено подъ гравюрою: *Азъ Понтіиски Пилатъ судія іерусалимскіи при державнѣішемъ Кесаре* и проч. Всѣ эти изреченія собравшихся судей въ моей рукописи «Страстей» вновь переписаны съ поименованіемъ каждаго изъ судей. Этотъ списокъ оканчивается виршами объ Іудѣ, которыхъ на лубочной картинкѣ нѣтъ.

Ученикъ Христовъ сый золъ является:
Іюда врагъ лютъ познавается.

---

1) Я такъ читаю. Въ этомъ оттискѣ *иозеѳа*, въ другомъ древнѣйшемъ: *іозсѳва* (не Аримаѳейскій ли?).

Учителя бо умысли предати:
Ко архіерсомъ шедъ сребра прошати.
Что ми хощете глаголетъ зань дати.
Азъ же вамъ явлю его къ смерти взяти.
Тѣмже тридесять сребренникъ взимаетъ
Оле великій грѣхъ злый содѣваетъ.

Надпись: *Кроволитное судище*, *имѣющее Евреи* и проч. на этой гравюрѣ Степана Матвѣева сдѣлана въ четвероугольникѣ, помѣщенномъ подъ стоящимъ Каіафою, внутри самой гравюры. Не знаю, копія ли это съ гравюры И. Мякишева, извѣстной г. Снегиреву; только я долженъ замѣть, что древнѣйшій оригиналъ, находящійся въ моемъ же собраніи, не носящій имени мастера и года, хотя во всемъ сходенъ съ листомъ С. Матвѣева, однако называется не *Кроволитное судище* и проч., а *Соборъ и Суда изреченіе отъ невѣрныхъ Іудей на Іисса Назарея искупителя міра*. Надпись эта помѣщена въ такомъ же четвероугольникѣ и тоже внутри картины подъ Каіафою. По большей отчетливости рисунка и штриховъ, а также и по начертанію буквъ, эта гравюра безспорно относится къ ранней эпохѣ XVIII столѣтія. Теперь спрашивается, которая изъ двухъ оригиналъ для позднѣйшихъ копій: моя ли, подъ названіемъ *Соборъ и Суда изреченіе* и проч., или указанная г. Снегиревымъ подъ заглавіемъ: *Кроволитное судище* и проч., и помѣщенная въ моихъ рукописныхъ «Страстяхъ» съ именемъ гравера С. Матвѣева? Во всякомъ случаѣ, недостаточность въ указаніи г. Снегирева ведетъ къ недоумѣніямъ и недоразумѣніямъ.

Сверхъ того, надобно замѣтить, что нынѣ продающаяся по базарамъ картинка того же содержанія во всемъ отличается отъ указанныхъ мною древнихъ, и композиціею всѣхъ фигуръ, и даже подписями. Такъ, напримѣръ, по изданію 1851 г., Христосъ изображенъ стоящимъ и въ одеждѣ, безъ терноваго вѣнца. Забытъ народъ; слѣдовательно, нѣтъ и его изреченія. Прибавленъ Іосифъ Аримаѳейскій съ новымъ изреченіемъ, вмѣсто какого-то загадачнаго лица, отмѣченнаго мною выше.

Но самое интересное въ этой новой картинкѣ составляетъ заглавіе: *Начертаніе Суда Іудейскаго противъ Іисуса Христа, которое найдено въ землѣ въ Вѣнѣ вырѣзаннымъ на каменной доскѣ*. Такимъ образомъ, до настоящаго времени сохранилось у насъ въ народѣ преданіе о томъ, что лубочный листъ о судѣ надъ Христомъ — западнаго происхожденія, о чемъ свидѣтельствуютъ, впрочемъ, и приведенныя уже собственныя имена судей, обличающія западный выговоръ: *Іозафатъ*, *Путифаръ*, вм. *Іоасафъ*, *Пентефрій*. Но было ли указаніе *на Вѣну* въ древнѣйшихъ русскихъ гравюрахъ, или оно взято впослѣдствіи изъ иностранныхъ источниковъ? По крайней мѣрѣ, въ двухъ древнѣйшихъ листахъ, сейчасъ разсмотрѣнныхъ мною, этого ука-

занія нѣтъ. Что же касается *Вѣны*, то не замѣненъ ли здѣсь французскій Vienne австрійскою столицей? Конечно, каменная доска можетъ быть найдена гдѣ угодно; но средневѣковыя преданія западныя ставятъ имя и даже личность Пилата въ связи съ Франціею и именно съ этимъ городомъ. Одни разсказывали, что Пилатъ родился въ Ліонѣ, другіе — въ Майнцѣ; будто бы мать его звали *Пила*, а отца (по другимъ — дѣда) — *Атъ*, отчего и составилось его имя *Пил-атъ*. Будто бы Тиберій, разгнѣванный на Пилата за то, что выдалъ Христа на мученіе, вызвалъ его къ себѣ изъ Іерусалима, и потомъ заточилъ въ Віеннѣ (a Tiberio in exilium Viennam Burgundiae mittitur), гдѣ онъ и умеръ будто бы въ то время, какъ мылъ свои руки. Жители и доселѣ показываютъ его могилу. По другимъ преданіямъ, разгнѣванный Тиберій, вызвавъ къ себѣ Пилата, тотчасъ же смягчился и ничего не могъ ему сдѣлать, потому что Пилатъ имѣлъ на себѣ ризу Іисусову, и только тогда погибъ, когда ее сняли съ него. Было еще преданіе, что тѣло Пилата брошено въ море (иначе — въ Рону), и что отъ зловонія его колѣли всѣ рыбы, а корабли тонули, подъѣзжая къ тому мѣсту, гдѣ оно было погружено [1]).

Что касается до Руси, то у насъ распространено преданіе, занесенное въ апокрифическія «Страсти», будто бы, по вознесеніи Христа, пришли къ кесарю въ Римъ сотникъ Логинъ, сестры Лазаря, Марѳа и Марія, и Марія Магдалина, и повѣдали о чудесахъ Христа; будто Логинъ имѣлъ на себѣ Іисусову ризу, и оттого, когда входилъ въ палаты кесаря, производилъ въ нихъ страшное трясеніе и колебаніе; будто бы самъ кесарь утерся этою ризою, исцѣлился отъ гнойныхъ струповъ на лицѣ, увѣровалъ въ Христа и крестился; потомъ призвалъ къ себѣ въ Римъ Пилата, Анну, Каіафу, для того чтобъ предать ихъ казни. Когда палачъ готовился отсѣчь голову Пилату, этотъ послѣдній обратился ко Христу съ теплою молитвою и раскаяніемъ, и былъ казненъ, уже примиренный съ Богомъ. «Ангелъ Господень сниде съ небесе и взя главу его и паки взыде на небо. Сіе же чудо видѣвъ Кесарь, повелѣ погребсти тѣло Пилатово съ великою честію».

Не довольствуясь вымышленными подробностями, искажающими евангельскія сказанія, фантазія народная не могла остановиться въ своихъ наивныхъ догадкахъ до тѣхъ поръ, пока не были для нея съ ариѳметическою точностью перечтены всѣ мельчайшіе случаи, въ которыхъ выразились симптомы страданій Христа. Между русскими грамотниками еще съ XVII в. распространенъ печатный листъ, подъ слѣдующимъ заглавіемъ: *Сказаніе*

---

1) Подробности и свидѣтельства смотр. у Массманна, Kaiserchronik. III, стр. 594 и слѣд.

отъ житія святыхъ отецъ како притерпѣ Христосъ Господь вольное страданіе нашего ради спасенія. Этотъ любопытный разсказъ, по экземпляру, принадлежащему мнѣ, сообщаю здѣсь вполнѣ:

«Старцу единому святому, иже всегда размышляя страданія Христова горцѣ рыдаше, явися Христосъ и сказа ему подробну, како притерпѣ, и колико крове спасенія ради человѣческаго пролія. Начень отъ вечери четвертковыя даже до погребенія. Самыхъ рече воздыханій сердечныхъ испустихъ, сто девять. Кровныхъ каплей отъ тѣла моего истече всѣхъ одинадцать кратъ сто тысящей, осмь тысящей двѣстѣ двадцать и пять. Воиновъ вооруженныхъ, посланыхъ яти мя, сто осмьнадесять. Къ нимъ же прилучися отъ простыхъ безчинныхъ людей, двѣстѣ тридесять, яко быти всѣхъ, триста четыредесять и осмь. Три воины ведоша мя и пакости различныя дѣяху. За власы и браду торганъ бѣхъ и влачимъ седмьдесятъ седмь кратъ. Потковенъ падохъ на землю, начень отъ вертограда до архіерея Анны, седмижды. Дланми по устомъ и ланитамъ претерпѣхъ удареніи, сто пять. Пястьми въ лице двадесять. Порыванъ и друченъ отъ начала страсти до конца сто седмьдесятъ кратъ. Синихъ удареній имѣхъ, тысяща сто девятьдесятъ и девять. Въ ноги ударенъ быхъ сто четыредесять, въ голени тридесять два. О столпъ смертнѣ ударенъ бѣхъ единою. При столпѣ ранъ пріяхъ, тысяща шестьсотъ шестьдесятъ шесть. Смертнаго о землю ударенія три. Егда возложиша на мя терновъ вѣнецъ, удариша мя по главѣ тростію и палицею со всей силы, четыредесять кратъ. Отъ тѣхъ ударенiй, пять остей отъ тернова вѣнца пронзоша ми кость до мозгу, отъ нихже три приломлены осташа въ главѣ, съ ними же и погребоша мя. Отъ прободенія вѣнца терновнаго истече крови каплей три тысящи. А ранъ бяше въ главѣ терновымъ вѣнцемъ прободенныхъ тысяща, понеже вѣнецъ возложенъ на главу спаде разовъ осмь. Егда отъ претора веденъ быхъ на Голгоѳу, нося крестъ, падохъ на землю пять кратъ. Тогда подъяхъ ударенiй смертныхъ девять на десять и подношенъ бѣхъ отъ земли за власы, и усы, двадесять три. На землѣ лежа донележе прибитъ на крестъ и поднесенъ, плевотинъ въ лице подъяхъ, седмьдесятъ три. Тогда и въ выю ударенiй подъяхъ, двадесять пять. Въ лице и въ уста удариша мя пястьми разовъ пять, отъ которыхъ ударенiй крове изъ устъ и изъ ноздрей много истече. Тогда и два зуба избиша ми. Между очію удариша мя пястьми трижды. Терзаху за носъ разовъ двадесять, за уши тридесять. Ранъ великихъ бѣху ми седмьдесятъ двѣ. Ударенiй великихъ въ перси и въ главу пріяхъ, пятьдесятъ осмь.

«Обаче три наибольшіи болѣзни тогда во страданіи своемъ имѣхъ.

«1-я. Яко не много кающихся видѣхъ, и аки бы всуе кровь моя проливашеся.

«2-я. Болѣзнь тяжчайшая матере моея стоящія подъ крестомъ, и горцѣ плачющія.

3-я. Болѣзнь егда въ руцѣ и нозѣ на крестѣ распенше пригвоздиша мя. «Яко сбытися реченію Давида пророка: исчетоша вся кости моя».

Таковъ наивный перечень, обнародованный въ этомъ печатномъ листѣ, который хотя не украшенъ рисункомъ, но, вмѣстѣ съ другими летучими листами безъ рисунковъ, долженъ быть разсматриваемъ въ тѣсной связи съ лубочными картинками, какъ и доселѣ и то и другое продается на базарахъ одними и тѣми же продавцами и на одной и той же стѣнѣ или въ той же палаткѣ.

Подобный этому наивный перечень очень распространенъ и во французскомъ простонародьѣ, въ книжкѣ подъ заглавіемъ: *Райскій ключъ и путь къ небу, или откровеніе, данное самимъ Іисусомъ Христомъ святой Елизаветѣ, святой Бригиттѣ и святой Мельхидѣ, которыя желали освѣдомиться о числѣ ранъ, полученныхъ имъ во время страстей его*[1]).

Что въ нашей древней литературѣ, согласно всему ея характеру, является какъ бы въ догматической отвлеченности, внѣ всякой національной обстановки, то на Западѣ пріурочено къ извѣстному лицу и состоитъ въ связи съ мѣстными сказаніями о Бригиттѣ. Перечень ранъ и страданій также наивенъ, но, очевидно, другой редакціи; только на одномъ и томъ же мотивѣ основанъ. Вотъ начало: «Внемлите, мои сестры! За васъ пролилъ я 62,200 слезъ, и капель крови въ Геѳсиманскомъ Саду 97,307. Я принялъ на свое святое тѣло 1,666 ударовъ; по моимъ нѣжнымъ ланитамъ 110 ударовъ», и т. п.

Къ общему съ нашимъ листомъ мотиву французская редакція присовокупляетъ легенду о св. Вероникѣ и практическое примѣненіе, указывающее на чудесную силу этого «Райскаго Ключа».

Послѣ перечня всѣхъ подробностей страданія, сказано:

«Въ возмездіе за все это видѣлъ я только одинъ подвигъ милосердія отъ св. Вероники, которая убрусомъ отерла мое лицо. И на этомъ убрусѣ моею кровью отпечатлѣлось его изображеніе».

Затѣмъ слѣдуютъ увѣренія въ отпущеніи грѣховъ и въ другихъ спасительныхъ льготахъ тому, кто будетъ читать «Райскій Ключъ» въ теченіе сорока дней.

---

1) La clef du Paradis et le chemin du Ciel etc. См. Низара Histoire des livres populaires. II, стр. 7 и слѣд.

О НАРОДАХЪ НА СТРАШНОМЪ СУДѢ

ПО ОДНОМУ ЛИЦЕВОМУ СБОРНИКУ XVII ВѢКА, НОВГОРОДСКОЙ СОФІЙСКОЙ БИБЛІОТЕКИ.

Эпизодъ о народахъ, собравшихся на послѣднее судище передъ Небеснымъ Судіею, едва ли не самый характеристическій и замѣчательный въ русскихъ изображеніяхъ страшнаго суда и въ описаніяхъ этого сюжета въ толковыхъ подлинникахъ [1]). Въ дополненіе къ общеизвѣстнымъ подробностямъ этого эпизода предлагаю любопытнѣйшій варіантъ по одному сборнику конца XVII вѣка, принадлежащему новгородской софійской библіотекѣ, подъ № 1430, въ листъ, на 57 листахъ (нынѣ въ библіотекѣ с.-петербургской духовной академіи).

Этотъ сборникъ, весь въ лицахъ съ объяснительнымъ текстомъ, безъ начала и безъ конца, вѣроятно, составлялъ часть Синодика съ повѣстями [2]). Описаніе страшнаго суда въ лицахъ помѣщено въ этомъ сборникѣ между повѣстями и другими назидательными статьями, изъ нихъ иныя взяты изъ русскихъ источниковъ, что придаетъ особенную цѣну Софійскому сборнику сравнительно съ другими того же рода.

Чтобы познакомить читателей съ любопытнымъ содержаніемъ этой рукописи, предлагаю общее обозрѣніе всѣхъ статей ея въ томъ порядкѣ, какъ онѣ слѣдуютъ, а въ описаніи страшнаго суда войду въ бóльшія подробности.

1) Чудо св. Варлаама о пономарѣ, о моровомъ повѣтріи и о пожарѣ въ Новгородѣ. Слич. въ моихъ Историческихъ Очеркахъ II, стр. 271 и слѣд.

2) Въ лѣто 6964, о взятіи Царяграда.

3) Маргаритъ. Слово 7, листъ 472. *Всякъ человѣкъ суета есть.*

4) Св. отца Еулогія *о томъ же* (?).

---

1) См. мои Историч. Очерки, II, стр. 133 и слѣд.

2) Слич. тамъ же, I, стр. 622 и слѣд.

5) Слово отъ Старчества. Извѣстная повѣсть о томъ, какъ душа не выходила изъ мертваго тѣла одного праведнаго человѣка до тѣхъ поръ, пока не была вызвана оттуда самимъ царемъ Давидомъ помощію звуковъ псалтыри. Надъ этою сценою изображены мытарства, по обычаю, въ кругахъ, привѣшенныхъ къ извивающейся линіи, а не составляющихъ звенья адской змѣи, какъ вообще было принято у насъ въ старину изображать этотъ предметъ.

6) Страшный судъ, начиная съ оборота 11-го листа. Этотъ предметъ изображенъ не цѣликомъ, въ одной картинѣ, но раздѣленъ на слѣдующіе эпизоды, отдѣльно одинъ отъ другаго:

— Іоаннъ Предтеча и другія священныя лица молятъ Небеснаго Судію о христіанахъ.

— Горній Іерусалимъ.

— Престолъ Господень съ мѣриломъ праведнымъ.

— Ангелъ трубитъ въ трубу надъ гробами умершихъ.

— Праведники и грѣшники проходятъ рѣку огненную.

— Вострубилъ Михаилъ Архангелъ, и земля и море въ видѣ символическихъ женщинъ отдаютъ мертвецовъ. Слич. въ моихъ Историч. Очеркахъ, II, стр. 137—138.

— Народы, сошедшіеся на страшное судище, рисованы на 14-мъ листѣ, раздѣленномъ на четвероугольникѣ въ четыре ряда, по три въ рядъ. Всего 12. Въ каждомъ четвероугольникѣ особый народъ, писанъ въ видѣ толпы.

Первый рядъ: *Русь*. — *Жиды*, съ подписью: «Св. Моисей пророкъ взя Пилата и указаше ему Христа, крестъ и копіе». Слич. въ Историч. Очеркахъ, II, стр. 141—142. *Ляхи*.

Второй рядъ: *Литва*. — *Крымляна*, съ бритыми лбами. — *Турки*, съ обритыми бородами и безъ усовъ.

Третій рядъ: *Елѣны*: въ нѣмецкихъ короткихъ кафтанахъ, съ разрѣзами на полахъ, въ голландскихъ пышныхъ боркàхъ, въ шляпахъ съ полями, въ штанахъ и въ башмакахъ съ чулками по колѣно. — *Агаряне*. — *Колмыки*, съ усами.

Четвертый рядъ: *Лопляня*. — *Жмойденя*. — *Кезелбашене*.

Въ подлинникахъ приводятся на страшный судъ слѣдующіе десять народовъ: 1) Жиды, 2) Литва, 3) Арапы синіе, 4) Индіяне, 5) Измаильтяне, *Песьи Главы*, 6) Турки, 7) Срацины, 8) Нѣмцы, 9) Ляхи, 10) Русь. См. Истор. Очерки, II, стр. 134. Это, какъ кажется, древнѣйшая редакція. Ее подновляетъ Новгородскій Софійскій сборникъ присовокупленьемъ народовъ, съ которыми входила Русь въ сношеніе въ теченіе своей исторической

жизни. Эти народы: *Крымляна*, *Колмыки*, *Лопляня*, *Жмойденя*, *Кезелбашене;* что же касается до *Еллинъ*, то судя по костюмамъ, надобно полагать, что ими замѣнены *Нѣмцы*, то-есть, вообще *нехристь*, *бусурманы;* потому что все языческое и иновѣрное наши предки называли то нѣмецкимъ и басурманскимъ, то еллинскимъ.

За листомъ съ изображеніемъ народовъ слѣдуетъ:

— Ангелъ ведетъ праведныхъ въ рай.

— Ангелъ напущаетъ на грѣшниковъ бурю, то-есть, вѣтеръ съ громомъ и молніею. Вѣтеръ изображенъ, согласно преданіямъ древнехристіанскаго искусства, въ видѣ мальчика, съ сіяніемъ вокругъ головы, дующаго въ трубу. Этого символическаго мальчика держитъ на рукахъ ангелъ. Слич. въ Историч. Очеркахъ, II, стр. 205. Точно такъ же изображаются вѣтры въ видѣ мальчиковъ, несомыхъ ангелами, въ лицевыхъ апокалипсисахъ, XVI—XVIII вѣка.

— Муки грѣшникамъ, въ отдѣльныхъ четвероугольникахъ. Между прочими встрѣчается и *Милостивый блудникъ*, привязанный къ столбу. Около него ангелъ. См. Историч. Очерки, II, стр. 140—141.

— Мытарства, въ видѣ круговъ, соединенныхъ другъ съ другомъ двумя черточками, означающими тянущійся хвостъ змія.

— Праведниковъ несутъ ангелы въ рай, а грѣшниковъ низвергаютъ въ вѣчныя муки.

— Адъ въ огнѣ.

За эпизодомъ о страшномъ судѣ продолжается рядъ повѣстей и назидательныхъ статей, а именно:

7) Повѣсть священноинока Симеона Суждальца, како римскій папа Евгеній составилъ осмый соборъ съ своими единомышленники.

8) Житіе св. Антонія Римлянина.

9) Св. Андрея Юродиваго. О невѣстѣ. — Како Өеодора мучитъ 15 лѣтъ епархъ.

10) Книга о вѣрѣ. О взятіи Царяграда отъ Римлянъ. Начало: «Въ лѣто 1204-е Французове и Латиницы, а имянно Балдве Фляндеръ со иными» и т. д.

11) Книга Андрея Цареградскаго Христа ради юродиваго. О кончинѣ и о Антихристѣ. — Опять идетъ рядъ изображеній загробной жизни страшнаго суда.

ОБРАЗЦЫ ИКОНОПИСИ ВЪ ПУБЛИЧНОМЪ МУЗЕѢ

ВЪ СОБРАНІИ П. И. СЕВАСТЬЯНОВА.

Археологическое собраніе г. Севастьянова, въ высшей степени важное для исторіи Византійскаго искусства и письменности, года четыре тому назадъ было выставлено для публики въ залахъ нашего Университета; а теперь, значительно умноженное, помѣщено въ Публичномъ Музеѣ, въ бывшемъ домѣ Пашкова. Оно состоитъ въ старинныхъ иконахъ и крестахъ, въ церковной одеждѣ и утвари, въ рукописяхъ, Греческихъ и Славянскихъ; но особенно замѣчательно фотографическими снимками съ рѣдкихъ рукописей, миніатюръ, образовъ и съ цѣлыхъ иконостасовъ изъ монастырей на Аѳонской Горѣ и изъ нѣкоторыхъ другихъ православныхъ мѣстностей на Востокѣ. Надобно надѣяться, что это собраніе, столь близкое историческимъ преданіямъ Русской народности, возбудитъ интересъ не въ одной только образованной публикѣ. Аѳонскую Гору знаетъ всякій грамотный человѣкъ. Старинные образа и иконостасы составляютъ существенный интересъ для огромныхъ массъ грамотнаго простонародья, особенно старовѣровъ и вообще раскольниковъ.

Предоставляя спеціалистамъ дѣлать изслѣдованья о церковной архитектурѣ, объ иконостасахъ, утвари и о другихъ предметахъ собранія г. Севастьянова, на первый разъ обращаю вниманіе публики на *фотографическіе снимки съ Византійскихъ миніатюръ* изъ разныхъ Греческихъ рукописей, отъ IX до XIV столѣтія.

Этотъ предметъ особенно важенъ для исторіи искусства потому, что время происхожденія миніатюры обозначается уже самою рукописью, гдѣ она помѣщена, между тѣмъ какъ, при недостаточной разработкѣ исторіи Византійскаго искусства, чрезвычайно трудно опредѣлить, къ какому времени относится икона на доскѣ, стѣнная живопись или иконостасъ, подвергавшіеся частымъ реставраціямъ, и вообще всякая церковная утварь.

Художникъ, украшая рукописи миніатюрами, менѣе нежели въ иконахъ стѣснялся строгими правилами Византійскаго пуризма, и, выражая свои идеи свободнѣе и смѣлѣе, не думалъ прослыть еретикомъ, внося иной разъ въ свои миніатюры какую нибудь новизну, не допускаемую преданіями на иконахъ, исключительно назначаемыхъ для чествованья. Иллюстрируя библейскія книги или Житія Святыхъ, миніатюристъ сознательно и разумно относился къ тексту, по своему объясняя его вымыслами своей фантазіи, которыми онъ столько же дополнялъ идеи Писанія, сколько выражалъ и свои личныя понятія и воззрѣнія. Кто хочетъ составить себѣ понятіе о богатыхъ и плодотворныхъ зачаткахъ Византійскаго искусства, тотъ долженъ обратиться преимущественно къ миніатюрамъ.

Впрочемъ, эту художественную свободу Византійскихъ миніатюристовъ надобно разумѣть въ значительно ограниченномъ смыслѣ. Она живо чувствуется еще въ XI, даже въ XII вѣкѣ, но потомъ глохнетъ все больше и больше, замѣняясь ремесленною рутиною въ рабскомъ копированьи или плохой передѣлкѣ прежнихъ оригиналовъ. Искусство въ Византіи отжило уже свой вѣкъ и навсегда остановилось именно въ ту самую пору, когда на Западѣ богатство и разнообразіе жизненныхъ элементовъ открывало новые источники для религіознаго воодушевленія, такъ блистательно выразившагося въ произведеніяхъ мастеровъ Итальянскихъ, Французскихъ и Нѣмецкихъ XIV и XV столѣтій. Въ живописи и скульптурѣ западной XII и XIII в. еще во всей очевидности сохраняются преданія ранняго Византійскаго стиля, но они уже нисколько не мѣшаютъ фантазіи творить новое, самостоятельное, а только даютъ прочную основу для строгаго стиля древнехристіянскаго искусства. Мадонны Чимабуэ (XIII в.) еще очень близки къ нашимъ старинныимъ иконамъ, только изящнѣе, оживленнѣе, ближе къ дѣйствительности; но Джіотто, ближайшій послѣдователь этого мастера и современникъ Данта, въ своихъ произведеніяхъ уже предсказываетъ Перуджино и Рафаэля.

Итакъ, за отсутствіемъ художественнаго вдохновенья, въ скромномъ сознаніи своего безсилія, Византійскіе мастера, вмѣсто того, чтобъ идти впередъ, обращаются къ старинѣ, воспроизводя ее въ тысячѣ подражаній и передѣлокъ. Искусство Византійское тяготѣетъ къ древнему преданію не только потому, что слѣдуетъ строгимъ предписаніямъ богословія, но и потому, что не въ силахъ отклониться отъ преданья, такъ что самое истощеніе художественныхъ силъ, можетъ быть, служило главною причиною, почему на Востокѣ такъ рабски подчинилось искусство схоластической цензурѣ богословской, окончательно заглушавшей въ немъ всякое жизненное движеніе.

Паденіе художественныхъ формъ въ Византійскомъ искусствѣ ведетъ свое начало даже раньше IX вѣка, къ которому, какъ будетъ показано, принадлежатъ еще изящные образцы Византійской миніатюры: такъ что даже и въ этомъ столѣтіи фантазія искала себѣ идеаловъ уже въ прошедшемъ, но еще свѣжо и живо ихъ воспроизводили. Вѣкъ иконоборцевъ уже наложилъ свою тяжелую руку на свободную дѣятельность художника. Надобно было навсегда отказаться отъ пособія скульптуры, которая сближала идеалъ съ природою, но на взглядъ иконоборцевъ потворствовала языческому чествованью идоловъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, возникло сомнѣнье въ достоинствѣ античныхъ формъ вообще и въ пригодности ихъ для христіанскаго искусства: а въ этихъ формахъ Византійскій стиль нѣкогда находилъ высшее свое изящество. Отвернувшись и отъ природы и отъ міра античнаго, художникъ напрасно искалъ вдохновенья въ богословской схоластикѣ, и только больше и больше грубѣлъ и разучивался. Впрочемъ, богословіе нашло согласнымъ съ своими видами дать безпомощной фантазіи нѣкоторое подспорье. Составилось и твердо упрочилось преданье, что священныя лица христіанскаго міра оставили по себѣ для всеобщаго чествованья свои портреты. Художнику предоставлено было съ лучшихъ и древнѣйшихъ портретовъ изготовлять копіи. Этимъ преимущественно ограничилась вся его дѣятельность, постановленная въ новое, неестественное отношеніе къ природѣ; потому что, изготовляя копію съ портрета, онъ долженъ былъ неукоснительно держаться древняго оригинала, не развлекая своего благочестиваго вниманія подражаньемъ природѣ. И такъ, образовался стиль портретный, не только не имѣвшій никакого отношенія къ природѣ, но даже полагавшій новую преграду между ею и художественнымъ творчествомъ.

Самое происхожденье оригиналовъ, рекомендуемыхъ художникамъ для копированья, было облечено таинственнымъ свѣтомъ. Цѣнность художественнаго изображенья ставилась на задній планъ. Схоластика, противодѣйствуя соблазнамъ изящной формы, вовсе не разсчитывала сначала на такіе крутые результаты и строго отдѣляла изображенье отъ матеріала; но благочестивая толпа послѣдовательно шла по указанному ей пути и дошла до того, что отнеслась къ живописи самымъ практическимъ, матеріальнымъ способомъ: лѣчилась красками, которыя растиралъ благочестивый мастеръ и накладывалъ на доску; чаяла себѣ спасенья и отъ самой доски, когда уже совсѣмъ потемнѣло, чуть не сгладилось на ней изображенье.

Большинство людей образованныхъ, но не знакомыхъ съ исторіею искусства, обыкновенно только по этому крайнему упадку художественныхъ силъ судятъ о Византійскомъ стилѣ, и особенно по ремесленнымъ произведеньямъ Русскихъ мастеровъ даже современной намъ Палеховской школы.

Исходя отъ этого ложнаго взгляда, Русскіе живописцы, воспитанные на западныхъ образцахъ, приходятъ въ негодованье, когда имъ говорятъ о необходимости держаться въ иконописи Византійскихъ преданій, которыя они смѣшиваютъ съ базарною Суздальскою рутиною.

Чтобъ разрѣшить недоумѣнія и показать дѣло съ настоящей точки зрѣнія, самый надежный путь — обратиться къ древнимъ миніатюрамъ, въ которыхъ въ большей чистотѣ удержался Византійскій стиль.

Древне-христіанскіе художники, воспитанные на античныхъ преданьяхъ классическаго искусства, усвоили себѣ тотъ стиль, образцы котораго сохранились въ Геркуланумѣ и Помпеѣ. Фрески миѳологическаго содержанія, открытыя въ этихъ городахъ, и христіанская живопись III и IV вѣка въ Римскихъ катакомбахъ — при всемъ различіи въ содержаніи и идеяхъ — очевидно, произведенья одной и той же школы, такъ что можно бы предполагать, что тотъ же мастеръ, будучи язычникомъ, украшалъ сценами изъ Овидіевыхъ Метаморфозъ дворецъ Римскаго кесаря, а, принявъ крещеную вѣру, тою же самою кистью и тѣми же красками изображалъ мучениковъ и ветхозавѣтную исторію въ катакомбахъ. Въ Публичномъ Музеѣ, въ смежной съ собраньемъ г. Севастьянова залѣ, выставлены отличныя раскрашенныя копіи съ нѣкоторыхъ фресокъ изъ Геркуланума и Помпеи. Это самое настоящее преддверіе къ исторіи древне-христіанскаго искусства. Желательно, чтобъ къ нимъ присоединены были лучшіе обращики изъ великолѣпнаго изданія катакомбъ Перре.

Кажется, можно положительно утверждать, что такъ рано возникла живопись между христіанами потому только, что она была уже въ языческихъ школахъ. Первый шагъ въ исторіи христіанскаго искусства свидѣтельствуетъ о родственной связи съ античными, классическими преданьями.

Потому, въ противоположность очертаньямъ Византійскихъ фигуръ позднѣйшей эпохи, лишеннымъ жизненнаго колорита, произведенья древнехристіанскаго стиля отличаются гармоническимъ сочетаньемъ свѣжести природы съ благородною идеализаціею — этимъ существеннымъ качествомъ античнаго искусства. Движеніе и постановка фигуръ, поворотъ головы и самое очертаніе лица, драпировка — все дышетъ античнымъ изяществомъ. Статуя послужила первообразомъ для живописной фигуры, которая въ древне-христіянской миніатюрѣ, также какъ и на Помпеянской фрескѣ, будто изваяніе отдѣляется на ровномъ, цвѣтномъ фонѣ, который потомъ стали позолачивать. Иногда по ровному полю, позади фигуръ, проводятся архитектурныя линіи, зданія, стѣны арокъ. Ландшафта еще нѣтъ. Дерева стоятъ безъ перспективы; воздухъ не оживляетъ ихъ тяжелой листвы, будто

они скопированы съ каменнаго барельефа. Но животныя, — птицы и звѣри, изображены натурально и изящно. Древне-христіанская миніатюра — это прекрасный античный барельефъ, перенесенный на плоскость и оживленный самымъ свѣжимъ, натуральнымъ колоритомъ.

Эти общія замѣчанія о стилѣ можно провѣрить на сотнѣ миніатюръ въ собраніи г. Севастьянова, относящихся хотя и не ранѣе какъ къ IX вѣку, но, какъ сказано, по преданью удержавшихъ въ себѣ явные слѣды античнаго стиля. Для примѣра указываю на раскрашенныя фотографіи съ миніатюръ изъ *Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о Рождествѣ Христовѣ*, изъ монаст. Есфигмена, XI вѣка (№ 77).

По общему впечатлѣнью особенно близки къ Помпеянскому стилю, и очерками и колоритомъ, миніатюры, гдѣ изображаются языческіе храмы въ два и три этажа съ рядами идоловъ, которые своимъ синимъ цвѣтомъ, будто бронзовые, рельефно выступаютъ на ровномъ фонѣ, то темномъ, даже черномъ, то на золотомъ. Иныя статуи, въ великолѣпномъ, царскомъ костюмѣ, позолочены. Тутъ же помѣщены разноцвѣтныя животныя. Архитектурныя линіи, какъ на Помпеянскихъ стѣнахъ, изящно охватываютъ группы фигуръ, производя въ цѣломъ самое гармоническое впечатлѣніе.

Яркость и свѣжесть колорита придаютъ изящнымъ фигурамъ необыкновенную жизненность, какъ это можно видѣть въ миніатюрѣ, изображающей Рождество Іисуса Христа и бѣгство въ Египетъ. Типъ Богоматери необыкновенно прекрасенъ: въ немъ столько же природы, сколько и идеальности.

Въ образецъ граціи можно указать на красивую женскую фигуру, сидящую на зеленомъ лугу; руками держитъ она по обѣ стороны спускающіяся по плечамъ косы. Одѣяніе изящно охватываетъ полныя груди. Руки обнажены по локоть. Такую фигуру приличнѣе было бы встрѣтить на стѣнахъ Геркуланума или Помпеи, нежели на листахъ церковной книги.

Какъ въ Помпеянской живописи замѣтна наклонность къ натуральной школѣ, допускающей ежедневное и тривіальное, такъ и въ древне-христіанскихъ миніатюрахъ. Въ этомъ отношеніи замѣчательна въ той же Севастьяновской рукописи миніатюра, изображающая троихъ пастуховъ въ полѣ: двое играютъ на инструментахъ, третій, оживленная фигура, къ нимъ обращается съ тривіальными жестами.

Эти миніатюры, выставленныя еще четыре года назадъ въ залахъ Университета, обратили на себя вниманіе любителей искусства, и особенно своимъ живымъ, сочнымъ колоритомъ, наложеннымъ по древнему способу, то есть такъ, что очерки фигуры сливаются съ мѣстнымъ колоритомъ, а не такъ, какъ въ позднѣйшихъ миніатюрахъ, въ которыхъ, будто въ лубочныхъ

изданьяхъ, пакладываются краски на готовые уже черные очерки, которые потому сквозятъ изъ подъ колорита и непріятно бросаются въ глаза.

Извѣстно, что въ глубокой древности, какъ свидѣтельствуютъ самыя раннія фрески катакомбъ, христіянское искусство вовсе не умѣло изображать Христа, Богоматерь и вообще евангельскія лица и событія, то есть, ни Рождества, ни Крещенья, ни Воскресенья и т. п. Но чтобъ выразить идеи христіянскія, оно брало сцены изъ Ветхаго Завѣта, которыя должны были, какъ преобразованье, намекать на евангельскія событія. Такъ, чтобъ выразить идею объ искупленіи отъ грѣховъ, изображали грѣхопаденіе первыхъ человѣковъ; жертва Авраамова таинственно говорила о жертвѣ искупленія; Іона — о трехдневной смерти Спасителя и о воскресеніи; Ной въ ковчегѣ — о спасеніи рода человѣческаго; Моисей, извлекающій жезломъ воду изъ камня — о Крещеніи и т. д.

Миніатюры въ собраніи г. Севастьянова, относятся уже къ той эпохѣ, когда установился весь циклъ евангельскихъ изображеній. О нихъ будетъ сказано ниже, потому что сначала надобно взглянуть, не осталось ли въ этихъ миніатюрахъ еще чего изъ древняго, античнаго стиля.

На древне-христіянскихъ саркофагахъ, или гробницахъ, нѣкоторые барельефы представляютъ странную смѣсь христіянскихъ идей съ классическою миѳологіею. Тутъ вы встрѣтите рядомъ съ Адамомъ и Еввою или съ Авраамомъ, и Прометея, и Амура съ Психеею, и Орфея, даже Меркурія, Аполлона, Діану. То же и въ живописи катакомбъ. Какъ ветхозавѣтныя сцены должны были памекать на идеи христіянскія; такъ и античные типы. Напримѣръ, Орфей, привлекающій къ себѣ своею игрою дикихъ звѣрей. Души усопшихъ ведетъ въ адъ Меркурій. Добрый пастырь, съ овечкою на плечахъ — снятъ съ античнаго типа того же Меркурія. Вмѣсто солнца и луны изображаются Аполлонъ и Діана.

Вся эта ересь со временъ иконоборства должна была устраниться изъ области христіянскаго искусства. Ее надобно было замѣнить типическими изображеньями евангельскихъ событій и освященными давностью портретами съ евангельскихъ и другихъ личностей. Это былъ важнѣйшій шагъ въ исторіи христіянскаго искусства. Но такъ какъ Византійскіе мастера всегда высоко цѣнили преданье, то, независимо отъ этого новаго, *историческаго* и *портретнаго* направленья, безсознательно, или лучше сказать, совершенно невинно, съ наивностью вносили въ свои христіянскія миніатюры языческій элементъ. Онъ состоялъ преимущественно въ изображеніи разныхъ античныхъ типовъ, даже боговъ и богинь, которымъ благочестіе давало новый смыслъ. Это были — то гора, то море, то солнце и луна, то понятія отвлеченныя: Молитва, Премудрость, Пророчество, Мелодія.

Въ этомъ отношеніи особенно важны Византійскія миніатюры Греческой рукописной псалтыри X вѣка въ Парижской Публичной Библіотекѣ [1]). Отличные фотографическіе съ нихъ снимки можно видѣть въ Христіанскомъ Музеѣ въ Петербургѣ при Академіи Художествъ и въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ. Ихъ особенно слѣдуетъ рекомендовать для изученія тѣмъ, кто сомнѣвается въ художественномъ достоинствѣ Византійскаго стиля.

Укажу на нѣкоторыя изъ этихъ миніатюръ.

Давидъ, прекрасная юношеская фигура съ благороднымъ, идеально настроеннымъ выраженьемъ лица, играетъ на арфѣ. Онъ сидитъ. Одѣтъ въ бѣлое короткое одѣяніе, въ рубашкѣ (penula) и въ пурпуровой хламидѣ. На ногахъ сапоги. Рядомъ съ нимъ, граціозно опершись на его плечо, сидитъ красивая женщина, съ обнаженными руками и грудью. Это, какъ говоритъ Греческая надпись — *Мелодія*. Другая, столько же красивая женская фигура, выглядываетъ изъ-за памятника, но безъ подписи, вѣроятно, *Поэзія*. Кругомъ стадо овецъ и козъ. Въ ногахъ у Давида сидитъ черная собака на заднихъ лапахъ. Внизу прислонившись сидитъ въ довольно наивномъ положеніи мужская фигура, едва прикрытая зеленымъ одѣяніемъ, съ вѣтвію въ рукѣ. Это, какъ гласитъ Греческая надпись — *гора Виѳлеемъ*.

Юный Давидъ, въ такомъ же костюмѣ, съ палицею въ рукахъ стремительно поражаетъ дикихъ звѣрей. Его возбуждаетъ античная женская фигура: это — по надписи — *Сила*. Другая фигура, высовываясь изъ расщелины скалы, движеніемъ руки выражаетъ изумленіе: вѣроятно, божество горное.

Пророкъ Исаія съ молитвою обращается къ небу, откуда видна благословляющая Десница. Рядомъ съ пророкомъ, превосходно драпированная античная фигура богини, съ погасшимъ факеломъ въ рукѣ и съ развивающимся кругомъ головы прозрачнымъ покрываломъ, усѣяннымъ звѣздами. Это по подписи — *Ночь*. По другую сторону пророка мальчикъ съ факеломъ — звѣзда *Денница*.

Миніатюра въ два ряда. Въ верхнемъ, посреди Моисей, изящно драпированная юношеская фигура — выводитъ Израильтянъ изъ земли Египетской. Позади его — зданія, означаютъ Египетъ. Надъ зданіями паритъ въ воздухѣ, только по поясъ намѣченная синею краскою, античная женская фигура съ развѣвающимся вокругъ головы покрываломъ. Это по надписи — *Ночь*, потому что бѣгство совершается ночью. Подъ этою богинею на землѣ

---

1) Mss. grecques № 139. У Куглера въ «Исторіи живописи» означена IX вѣкомъ, на стр. 90 перв. тома по изд. 1847 г. Но Ваагенъ относитъ ее къ X. Смотр. Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 1839 г. III, 217. Въ описаніи миніатюръ слѣдую Ваагену, пользуясь впрочемъ фотографическими снимками.

сидитъ женская фигура, обращающаяся къ нему: по надписи — *Пустыня*, потому что Израильтяне бѣгутъ въ пустыню. Въ нижнемъ ряду, Фараонъ съ войскомъ тонутъ въ морѣ. Энергическая мужская фигура, воспоминаніе древняго Тритона, стремительно хватаетъ Фараона: по надписи, это *Пропасть*, Внизу — красивая женская фигура, обнаженная по поясъ, держитъ на плечѣ весло. Надпись гласитъ, что это *Чермное Море*.

Нѣтъ сомнѣнія, что все лучшее въ этихъ миніатюрахъ объясняется древнѣйшими оригиналами, съ которыхъ они были списываемы: но для насъ важно уже самое присутствіе античнаго въ Византійскомъ искусствѣ X вѣка.

Было бы недобросовѣстною придиркою со стороны тѣхъ, кто вздумалъ бы предположить, что, послѣ ландшафтовъ Рюисдаля и Клода Лорреня, хотятъ рекомендовать современнымъ живописцамъ изображать пустыню, гору или море по наивному образцу этихъ миніатюръ, — а и тѣмъ менѣе отвлеченныя понятія силы, музыки и т. п. Но изучить эти классическія фигуры не мѣшаетъ всякому, кто хочетъ себѣ составить основательное сужденье объ иконописномъ стилѣ Византійскомъ, который, какъ оказывается, въ цвѣтущую эпоху не могъ пробавляться тѣми тощими и безжизненными формами, которыя потомъ взяли въ немъ верхъ, подъ вліяніемъ средневѣковаго варварства на востокѣ Европы. Русскому живописцу даже не нужно дѣлать искусственнаго насилія своей фантазіи, чтобъ оцѣнить по достоинству эти античныя воспоминанія, если только онъ знакомъ съ національными преданьями иконописи, благодаря которымъ до XVIII вѣка включительно у насъ господствуютъ въ ней тѣ же олицетворенія моря, пустыни и т. п., хотя, разумѣется, уже въ грубыхъ, попорченныхъ формахъ [1]). Нужно ли теперь для будущаго возрожденія Русской иконописи вовсе отказаться отъ этихъ античныхъ воспоминаній, или удержать ихъ: это другой вопросъ, разрѣшеніе котораго принадлежитъ будущему.

Впрочемъ для соображенья, изъ той же Парижской псалтыри укажу еще на миніатюру, въ которой удержалось одно олицетворенье, впослѣдствіи развившееся въ самостоятельный иконописный типъ, подъ именемъ: *Софіи Премудрости*.

На миніатюрѣ три фигуры. Посреди царь Давидъ, уже съ бородою (а не юноша, какъ въ описанныхъ выше миніатюрахъ), въ великолѣпномъ одѣяніи Византійскихъ императоровъ, онъ стоитъ на скамейкѣ, будто на амвонѣ, въ лѣвой рукѣ у него открытая книга, правою благословляетъ. По обѣимъ сторонамъ, на каменныхъ пьедесталахъ стоитъ по женской фигурѣ.

1) См. снимки съ Русскихъ миніатюръ въ моихъ «Историческ. Очеркахъ».

Обѣ красивы, одѣты по античному, въ тунику и пеплосъ. На право, какъ говоритъ надпись *Софія*, то есть *Премудрость*, подъ лѣвою рукою держитъ книгу, правую руку подняла. На лѣво, съ свиткомъ въ рукѣ *Пророчество*. Софія отличается отъ пророчества *тороками*, то есть, ленточками, которыя, будучи повязаны на волосы, развиваются по обѣимъ сторонамъ головы, отъ ушей. Такія же ленты составляютъ принадлежность иконописнаго типа Софіи Премудрости, и въ древнемъ описаніи называются *слухами*[1]).

Безъ всякаго сомнѣнія, этотъ знаменитый иконописный типъ не иное что, какъ остатокъ множества тѣхъ олицетвореній, которыя такъ употребительны были въ лучшую эпоху Византійскаго стиля. *Софія* въ Парижской псалтыри является еще въ своемъ древнемъ видѣ, какъ олицетвореніе только; но впослѣдствіи ей придали ангельскія крылья и окружили разными символическими аксесуарами, или околичностями.

Тѣмъ легче было въ послѣдствіи всѣ эти олицетворенья принимать, если не за ангеловъ, то по крайней мѣрѣ за святыя лица, потому что всѣ онѣ, по древнему обычаю, кругомъ головы имѣли сіяніе, или нимбъ.

Фотографіи съ миніатюръ въ собраніи г. Севастьянова, хотя не такъ богаты олицетвореньями, какъ Парижская псалтырь, вѣроятно, вслѣдствіе позднѣйшаго ихъ изобрѣтенія, однако слѣдуя древнему преданью, иногда ихъ удерживаютъ.

Напримѣръ:

Въ псалтыри монастыря Ватопеда, съ позднѣйшею подписью 1213 г., слѣдовательно писанной гораздо раньше (№ 3), въ миніатюрѣ изображающей Іону, поглощаемаго китомъ, изъ волнъ поднимается по поясъ красивая фигура обнаженной женщины, съ роскошными формами тѣла; длинныя косы спускаются по плечамъ. На плечѣ держитъ весло. Это — *Море*.

Въ псалтыри монастыря Пандократоръ, IX—X в. (№ 20), въ отличнѣйшей рукописи, о которой будетъ упомянуто еще не одинъ разъ, между прочимъ изображены рѣки по античному. Сидятъ двѣ человѣческія фигуры, въ какихъ-то странныхъ шапкахъ, будто съ рогами; изъ урнъ выливаютъ потоки рѣкъ. Тутъ же еще чудовищная фигура въ родѣ фавна; внизу звѣри, изящно написаны. Подобныя же олицетворенья рѣкъ встрѣчаются и въ Русскихъ миніатюрахъ[2]). Изъ извѣстныхъ мнѣ миніатюръ въ иностранныхъ библіотекахъ, укажу здѣсь на изображеніе райскихъ рѣкъ въ греческой рукописи посланій монаха Іакова, XII вѣка, въ Парижской Библіотекѣ (№ 1,208). Это изображеніе помѣщено посреди нѣсколькихъ сценъ изъ

---

1) См. во 2-мъ томѣ моихъ «Очерковъ».
2) См. снимки въ моихъ «Историч. Очеркахъ».

исторіи первыхъ человѣковъ. Всѣ четыре рѣки изливаются четырьмя потоками изъ урны, въ видѣ рога изобилія, которую на плечѣ держитъ античная обнаженная фигура. Присовокуплю къ этому, что, слѣдуя древнему преданью, до позднѣйшаго времени въ Русской иконописи[1]) принято было при крещеніи Іисуса Христа изображать рѣку Іорданъ и море въ видѣ человѣческихъ фигуръ. Античный типъ Іордана, какъ бога рѣки, ведетъ свое начало отъ классическаго искусства.

Прежде нежели установилось въ Византійскомъ стилѣ портретное начало, мастерà слѣдовали въ изображеніи человѣческихъ фигуръ идеальнымъ типамъ классическаго искусства, особенно развитымъ скульптурою. Мужчины изображались преимущественно юными, безъ бороды, какъ напр. Давидъ и Моисей въ описанныхъ миніатюрахъ Парижской псалтыри. Подобныхъ примѣровъ много можно найти въ собраніи г. Севастьянова. Такъ юный, безбородый Моисей, чудесная античная фигура мастерски драпированная, встрѣчается на миніатюрѣ превосходной библіи XII в., монастыря Ватопеда (№ 1). Еще въ псалтыри мон. Ватопеда, съ подписью 1213 г., Моисей, съ скрижалями, сидитъ на горѣ — прекрасная юношеская фигура. Внизу собрались Іудеи; замѣчательны по своимъ національнымъ костюмамъ, съ разноцвѣтными одѣяньями на головахъ. Воины въ золотыхъ шишакахъ.

Въ противоположность строго удерживаемымъ подробностямъ въ позднѣйшихъ Византійскихъ иконахъ, ранній стиль отличается замѣчательною свободою въ этомъ отношеніи, свидѣтельствующею о томъ времени, когда фантазію еще не стѣсняли позднѣйшія привила условныхъ приличій. Такъ напримѣръ инструментъ, на которомъ играетъ царь Давидъ, въ упомянутой Ватопедской псалтыри, съ подписью 1213 года, изображенъ въ видѣ скрипки, которую онъ держитъ въ лѣвой рукѣ, уперши въ колѣни, а правою рукою водитъ смычокъ, согнутый лукомъ. Самъ Давидъ — прекрасная античная фигура, въ стилѣ той, какую мы встрѣчаемъ въ знаменитой Парижской псалтыри, сидитъ на стулѣ, въ пурпуровомъ по колѣна одѣяніи, въ родѣ рубашки, съ золотыми бармами, и золотою каймою по подолу, и съ такими же поручами; въ синихъ панталонахъ и красныхъ сапогахъ. А на миніатюрѣ изъ Четверо-Евангелія и псалтыри XII в., Иверскаго монастыря (№ 59), Давидъ въ царскомъ облаченіи и коронѣ, сидитъ на престолѣ, и играетъ на арфѣ, — также какъ въ Парижской псалтыри. Для иконописцевъ могутъ быть не безполезны костюмы той и другой фигуры.

Само собою разумѣется, что еще большею свободою могъ пользоваться миніатюристъ въ изображеніи предметовъ фантастическихъ, для опредѣлен-

1) Тамъ же.

наго типа которыхъ не находимъ прямыхъ указаній въ текстѣ. Таково изображенье дьявола въ толкованіи на книгу Іова, Иверскаго монастыря (№ 73). Дьяволъ спитъ подъ разными деревьями: до половины изображенъ человѣкомъ, съ крыльями, а ниже пояса — переходитъ въ туловище змія, оканчивающееся лютою пастью. Въ другомъ мѣстѣ, дьяволъ въ видѣ змія окружаетъ, какъ кольцомъ, всю фигуру Іова, вонзая ему своимъ жаломъ въ голову трудъ и болѣзнь.

Объясненіе священнаго текста миніатюрами, какъ сказано выше, возбуждало въ художникѣ самодѣятельность, которая, при искреннемъ благочестіи, но за недостаткомъ въ художественныхъ средствахъ, иногда выражалась въ чрезвычайно наивныхъ формахъ. Такъ въ той же отличной псалтыри IX—X вѣка монастыря Пандократора (№ 20), на поляхъ при псалмахъ 37 и 38-мъ, гдѣ говорится о раскаяніи и смиренной преданности, изображенъ Апостолъ Петръ въ ужасѣ спасающимся отъ краснаго пѣтуха, который, будто обличая его, надмѣнно кричитъ ему въ слѣдъ. Сцена въ высшей степени драматичная и наивная, и тѣмъ болѣе, что обѣ эти фигуры, за недостаткомъ перспективы, кажутся одного размѣра, и тѣмъ сильнѣе поражаетъ ужасомъ гордая птица глубоко потрясеннаго раскаяньемъ, котораго жалкая фигура вызываетъ столько же на состраданье, сколько и на невольную улыбку.

Впрочемъ, вообще всѣ Византійскія миніатюры въ собраніи г. Севастьянова относятся уже къ той поздней эпохѣ, когда иконописные типы уже окончательно установились, что̀ во всей очевидности можно видѣть во многихъ изображеньяхъ Евангелистовъ въ рукописяхъ Евангелій разныхъ вѣковъ.

Рѣшительное опредѣленье священныхъ типовъ, будто портретовъ съ индивидуальныхъ личностей, какъ уже замѣчено, составляетъ важнѣйшее достоинство Византійскаго стиля. Какъ вся древне-христіянская живопись послѣдовательно развилась изъ античной; такъ и потребность въ типическомъ обособленіи священныхъ идеаловъ ведетъ свое начало отъ античныхъ законовъ скульптуры, которая такъ отчетливо опредѣлила всѣ типы классическаго Олимпа. Уже изпоконвѣку артистическій взглядъ привыкъ съ перваго же разу отличать Зевса отъ Аполлона, Юнону отъ Діаны. Когда христіанское искусство, болѣе и болѣе высвобождаясь отъ античной примѣси, должно было опредѣлить свой собственный циклъ священныхъ личностей и историческихъ сценъ; тогда естественно пришло искусство, воспитанное древностью, къ тому результату, что эти личности и сцены тогда только всѣми будутъ понимаемы въ ихъ настоящемъ смыслѣ, когда въ точности будутъ онѣ опредѣлены однажды навсегда, то есть, чтоб лице и

одежда того или другаго типа имѣли свой извѣстный характеръ, чтобъ Благовѣщенье, Рождество, Богоявленье, писались съ извѣстными подробностями и въ одинаковомъ ихъ размѣщеньи. Этотъ законъ *типичности* въ Византійскомъ стилѣ точно также нельзя упрекнуть въ стремленіи къ неподвижности и безжизненности, какъ и античную скульптуру, которая при типичности умѣла держаться на почвѣ дѣйствительности и не сковывала художественной свободы. Но если впослѣдствіи Византійская типичность выродилась въ ремесленную рутину, то вину должно искать въ неблагопріятныхъ для творчества обстоятельствахъ именно этого послѣдующаго періода.

Самая *портретность*, которой отъ художника требовали, должна быть въ сущности понимаема не иначе какъ въ смыслѣ опредѣленнаго идеальнаго типа.

Собраніе г. Севастьянова можетъ предложить для Русскихъ иконописцевъ множество отличныхъ типовъ разныхъ священныхъ личностей. Не находя нужнымъ дѣлать имъ перечень, обращу вниманіе на изображеніе разныхъ священныхъ сценъ по миніатюрамъ этого собранія, и именно съ тою цѣлью, чтобъ показать, что по Русскимъ подлинникамъ и иконописнымъ святцамъ, эти сцены до позднѣйшаго времени писались такъ же. Напримѣръ:

Три отрока въ пещи. Также какъ въ Русскихъ подлинникахъ, они стоятъ на широкомъ каменномъ пьедесталѣ, означающемъ печь; изъ оконъ или жерлъ пьедестала пышетъ пламя. Надъ отроками Ангелъ, осѣняетъ ихъ своими крылами. Въ Псалтыри Ватопедскаго монастыря, съ подписью 1213 г.

Благовѣщенье. Архангелъ, прекрасная фигура, приближается тихо къ Дѣвѣ Маріи. Она сидитъ съ красною ниткою въ рукѣ; въ колѣняхъ клубокъ. Въ Четвероевангеліи Иверскаго монастыря (№ 30). Соотвѣтствуетъ въ нашихъ подлинникахъ Благовѣщенью *съ веретеномъ*, въ отличіе отъ Благовѣщенья *на колодцѣ*[1]). Благовѣщеніе *съ книгою*, какъ наиболѣе приличное, стало входить въ иконопись, кажется, позднѣе.

Рождество Іисуса Христа. По древнѣйшей композиціи Богоматерь, какъ родильница, всегда изображается *лежащею*. Внизу Христа-Младенца моютъ женщины. Въ Евангеліи Иверск. монаст. X—XI вѣка (№ 57); въ рукописи Житій Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о Рождествѣ Христовѣ, монастыря Есфигмена, XI вѣка (№ 77), и въ другихъ. На Руси, кажется, только съ конца XVII вѣка, стали почитать неприличнымъ изобра-

1) Снимки см. въ моихъ «Историч. Очеркахъ».

наго типа которыхъ не находимъ прямыхъ указаній въ текстѣ. Таково изображенье дьявола въ толкованіи на книгу Іова, Иверскаго монастыря (№ 73). Дьяволъ спитъ подъ разными деревьями: до половины изображенъ человѣкомъ, съ крыльями, а ниже пояса — переходитъ въ туловище змія, оканчивающееся лютою пастью. Въ другомъ мѣстѣ, дьяволъ въ видѣ змія окружаетъ, какъ кольцомъ, всю фигуру Іова, вонзая ему своимъ жаломъ въ голову трудъ и болѣзнь.

Объясненіе священнаго текста миніатюрами, какъ сказано выше, возбуждало въ художникѣ самодѣятельность, которая, при искреннемъ благочестіи, но за недостаткомъ въ художественныхъ средствахъ, иногда выражалась въ чрезвычайно наивныхъ формахъ. Такъ въ той же отличной псалтыри IX—X вѣка монастыря Пандократора (№ 20), на поляхъ при псалмахъ 37 и 38-мъ, гдѣ говорится о раскаяніи и смиренной преданности, изображенъ Апостолъ Петръ въ ужасѣ спасающимся отъ краснаго пѣтуха, который, будто обличая его, надмѣнно кричитъ ему въ слѣдъ. Сцена въ высшей степени драматичная и наивная, и тѣмъ болѣе, что обѣ эти фигуры, за недостаткомъ перспективы, кажутся одного размѣра, и тѣмъ сильнѣе поражаетъ ужасомъ гордая птица глубоко потрясеннаго раскаяньемъ, котораго жалкая фигура вызываетъ столько же на состраданье, сколько и на невольную улыбку.

Впрочемъ, вообще всѣ Византійскія миніатюры въ собраніи г. Севастьянова относятся уже къ той позднѣй эпохѣ, когда иконописные типы уже окончательно установились, что̀ во всей очевидности можно видѣть во многихъ изображеньяхъ Евангелистовъ въ рукописяхъ Евангелій разныхъ вѣковъ.

Рѣшительное опредѣленье священныхъ типовъ, будто портретовъ съ индивидуальныхъ личностей, какъ уже замѣчено, составляетъ важнѣйшее достоинство Византійскаго стиля. Какъ вся древне-христіянская живопись послѣдовательно развилась изъ античной; такъ и потребность въ типическомъ обособленіи священныхъ идеаловъ ведетъ свое начало отъ античныхъ законовъ скульптуры, которая такъ отчетливо опредѣлила всѣ типы классическаго Олимпа. Уже изпоконвѣку артистическій взглядъ привыкъ съ перваго же разу отличать Зевса отъ Аполлона, Юнону отъ Діаны. Когда христіанское искусство, болѣе и болѣе высвобождаясь отъ античной примѣси, должно было опредѣлить свой собственный циклъ священныхъ личностей и историческихъ сценъ; тогда естественно пришло искусство, воспитанное древностью, къ тому результату, что эти личности и сцены тогда только всѣми будутъ понимаемы въ ихъ настоящемъ смыслѣ, когда въ точности будутъ онѣ опредѣлены однажды навсегда, то есть, чтобъ лице и

одежда того или другаго типа имѣли свой извѣстный характеръ, чтобъ Благовѣщенье, Рождество, Богоявленье, писались съ извѣстными подробностями и въ одинаковомъ ихъ размѣщеньи. Этотъ законъ *типичности* въ Византійскомъ стилѣ точно также нельзя упрекнуть въ стремленіи къ неподвижности и безжизненности, какъ и античную скульптуру, которая при типичности умѣла держаться на почвѣ дѣйствительности и не сковывала художественной свободы. Но если впослѣдствіи Византійская типичность выродилась въ ремесленную рутину, то вину должно искать въ неблагопріятныхъ для творчества обстоятельствахъ именно этого послѣдующаго періода.

Самая *портретность*, которой отъ художника требовали, должна быть въ сущности понимаема не иначе какъ въ смыслѣ опредѣленнаго идеальнаго типа.

Собраніе г. Севастьянова можетъ предложить для Русскихъ иконописцевъ множество отличныхъ типовъ разныхъ священныхъ личностей. Не находя нужнымъ дѣлать имъ перечень, обращу вниманіе на изображеніе разныхъ священныхъ сценъ по миніатюрамъ этого собранія, и именно съ тою цѣлью, чтобъ показать, что по Русскимъ подлинникамъ и иконописнымъ святцамъ, эти сцены до позднѣйшаго времени писались такъ же. Напримѣръ:

Три отрока въ пещи. Также какъ въ Русскихъ подлинникахъ, они стоятъ на широкомъ каменномъ пьедесталѣ, означающемъ печь; изъ оконъ или жерлъ пьедестала пышетъ пламя. Надъ отроками Ангелъ, осѣняетъ ихъ своими крылами. Въ Псалтыри Ватопедскаго монастыря, съ подписью 1213 г.

Благовѣщенье. Архангелъ, прекрасная фигура, приближается тихо къ Дѣвѣ Маріи. Она сидитъ съ красною ниткою въ рукѣ; въ колѣняхъ клубокъ. Въ Четвероевангеліи Иверскаго монастыря (№ 30). Соотвѣтствуетъ въ нашихъ подлинникахъ Благовѣщенью *съ веретеномъ*, въ отличіе отъ Благовѣщенья *на колодцѣ*[1]). Благовѣщеніе *съ книгою*, какъ наиболѣе приличное, стало входить въ иконопись, кажется, позднѣе.

Рождество Іисуса Христа. По древнѣйшей композиціи Богоматерь, какъ родильница, всегда изображается *лежащею*. Внизу Христа-Младенца моютъ женщины. Въ Евангеліи Иверск. монаст. X—XI вѣка (№ 57); въ рукописи Житій Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о Рождествѣ Христовѣ, монастыря Есфигмена, XI вѣка (№ 77), и въ другихъ. На Руси, кажется, только съ конца XVII вѣка, стали почитать неприличнымъ изобра-

1) Снимки см. въ моихъ «Историч. Очеркахъ».

жать Богоматерь на Рождествѣ лежащею, на томъ основаніи, что Она при этомъ не знала ни труда, ни болѣзни[1]).

Преображенье, совершенно такъ какъ принято въ Русскихъ подлинникахъ. Въ Иверск. Евангеліи X—XI в. (№ 57).

Тайная вечеря. Христосъ не сидитъ, а *возлежитъ;* ученики сидятъ. Въ Иверск. Евангеліи (№ 58), въ другомъ тоже Иверскомъ Евангеліи, съ подписью 1384 г., но составленномъ гораздо древнѣе, и особенно замѣчательномъ по множеству миніатюръ. Впрочемъ, по древнѣйшему обычаю, на Тайной Вечерѣ, и Христосъ и Апостолы всѣ *возлежатъ*, какъ это можно видѣть въ миніатюрѣ Греческаго Евангелія, писаннаго не позднѣе IX вѣка, въ Петербургской Публичной Библіотекѣ.

Распятіе, на осмиконечномъ крестѣ. По древнему, Христосъ подпоясанъ запоною, покрывающею его тѣло внизъ отъ пояса. Руки вытянуты въ линію. Въ Псалтыри IX—X в., мон. Пандократора. (№ 20).

Воскресеніе Іисуса Христа, въ древнихъ миніатюрахъ, также какъ и въ нашихъ подлинникахъ, всегда изображается *Сошествіемъ во адъ*. Въ Ватопедск. псалтыри, съ подписью 1213 г., Христосъ сходитъ въ адъ съ шестиконечнымъ крестомъ. По сторонамъ, Адамъ и Евва, Цари и Патріархи — фигуры, замѣчательныя по изяществу типовъ. Вереи адскія лежатъ поломаны; на черномъ фонѣ, означающемъ адъ, изображены ключи, замки и другая мелкая утварь разныхъ формъ: подробность интересная для исторіи древне-христіанской культуры. Въ Иверскомъ Евангеліи (№ 30), Христосъ, сошедши въ адъ, извлекаетъ за руку Адама изъ гроба, позади Евва. По другую сторону цари Давидъ и Соломонъ и патріархи возстаютъ тоже изъ гробовъ. Тоже въ Иверск. Евангеліи X—XI в. — Надобно полагать, что Воскресенье, изображаемое *вылетомъ* Христа изъ отверстаго саркофага, или каменнаго ящика, есть уже значительно позднѣйшій вымыслъ, даже не вполнѣ согласный съ текстомъ писанія. Вообще, сколько мнѣ извѣстно, этотъ сюжетъ выполнялся очень неудачно и старыми мастерами, и въ эпоху возрожденья, безъ сомнѣнія, потому, что самая идея сюжета рѣшительно не исполнима, и особенно противорѣчитъ развитымъ средствамъ искусства, уже воспитаннаго изученьемъ природы. *Таинство воскресенья* — предметъ вообще недоступный ни кисти, ни рѣзцу. Еще возможно было изображать воскрешающихъ людей на Страшномъ Судѣ, то въ борьбѣ жизни съ обуявшею ее смертью, то въ радостномъ пробужденіи силъ изъ вѣковаго усыпленья. Но, какое выраженіе придать возлетающему изъ гроба Спасителю — строгое и суровое, или радостное? Какое дать воскре-

1) См. о подлинникѣ иконописца Долотова, въ моихъ «Очеркахъ».

сающему тѣло — воздушное и просвѣтленное, или исполненное энергической жизненности, съ крѣпкими мышцами, цвѣтущее здоровьемъ? Вдаться ли художнику въ мечтательный мистицизмъ или писать съ натуры обнаженную фигуру, высоко поднявшуюся надъ четвероугольнымъ ящикомъ? — Древнехристіанскій стиль не далъ рѣшенія этимъ вопросамъ, окруживъ великое событіе таинственностью. На одномъ древнемъ барельефѣ, въ Луврѣ мироносицы подходятъ ко гробу, который въ видѣ узкой двери примыкаетъ къ пещерѣ. У этого отверстія сидитъ ангелъ, и показываетъ имъ на гробъ, какъ бы воздвигнутый стоймя, и заслоняющій весь узкій входъ въ пещеру. Въ гробу остался только повитой лентіемъ cанахъ, будто пеленки со свивальникомъ, но такъ что пелены не тронуты, и свиты лентіемъ, отъ головы до ногъ, но самого Христа уже тамъ нѣтъ. Не смотря на грубость рѣзца, барельефъ производитъ самое поэтическое впечатлѣніе. Таинство воскресенья скрыто отъ зрителя; остались одни его слѣды: освобожденная жизнь спаслась изъ связывавшихъ ее смертныхъ оковъ, или, по символикѣ средневѣковой — крылатая бабочка выпорхнула изъ пресмыкающагося по землѣ червяка.

Вознесеніе Іисуса Христа, въ Иверскомъ Евангеліи (№ 30), изображается, какъ принято въ Русской иконописи. Апостолы собрались на землѣ, въ серединѣ Богоматерь между деревьями. Надъ нею на небесахъ возносящійся Христосъ.

Успеніе Богородицы, въ Иверскомъ Евангеліи X—XI в., совершенно такъ, какъ принято нашими подлинниками, вѣроятно по Византійскому оригиналу, принесенному нѣкогда въ Кіево-Печерскій храмъ. Позади лежащей Богородицы, окруженной Апостолами, Христосъ принимаетъ ея душу, въ видѣ младенца.

Нѣкоторыя миніатюры особенно замѣчательны по оригинальности и наивности древняго изящнаго стиля. Напримѣръ:

Въ Ватопедск. псалтыри, съ надписью 1213 г. (№ 3), при псалмѣ 156: *на рѣкахъ Вавилонскихъ*, подъ деревьями сидятъ въ изящной группѣ нѣсколько фигуръ, а свои *органы* повѣсили они на деревьяхъ и на веревкѣ: это различные инструменты, любопытные для исторіи древней музыки.

Въ псалтырѣ IX—X вѣка, монастыря Пандократора (№ 20), замѣчателенъ типъ *Богородичной иконы*, соотвѣтствующій изображеніямъ Богородицы *на горѣ* въ Русскихъ миніатюрахъ псалтыри[1]), но несравненно оригинальнѣе; изображены два золотые круга, одинъ надъ другимъ, соединенные полосою. Верхній кругъ пустой, означаетъ небо; изъ него по полосѣ

1) Снимокъ смотр. въ моихъ «Очеркахъ».

спускается Духъ Святой въ видѣ голубя на нижній кругъ, стоящій на горѣ. Въ этомъ кругу изображена Дѣва Марія — прекрасная фигура, по поясъ, безъ Христа-Младенца. По сторонамъ Давидъ и Гедеонъ.

Въ Евангеліи Иверскомъ съ подписью 1384 г. (№ 27), судьба *Богатаго* и *Бѣднаго Лазаря*, адъ и рай, изображены рядомъ, ничѣмъ не раздѣленные, безъ соблюденья мѣстности, но подчиненно общему впечатлѣнію, на основаніи самой идеи. Обнаженный богачъ сидитъ въ огнѣ. Противъ него, на томъ же планѣ сидитъ Авраамъ и держитъ на колѣняхъ душу бѣднаго, одѣтую фигуру, въ сіяніи.

Въ той же рукописи, *Бракъ въ Канѣ Галилейской*. По срединѣ особеннаго рода постройка, какъ бы изъ трехъ сдвинутыхъ рядомъ престоловъ подъ однимъ общимъ имъ всѣмъ архитектурнымъ покровомъ. На двухъ престолахъ сидятъ женихъ и невѣста въ царскихъ вѣнцахъ, на третьемъ бородатая фигура, вѣроятно архитриклинъ, обращающійся къ мальчику, спрашивая у него вина. По другую сторону Христосъ и Богоматерь — замѣчательно прекрасный типъ. На противоположной сторонѣ опять изображенъ Христосъ, повелѣвающій служителямъ принести воды, которую претворитъ Онъ въ вино. Передъ сидящими стоитъ столъ съ сосудами.

Въ Иверскомъ Евангеліи (№ 58), Христосъ и Самарянынія у колодца, сдѣланнаго изъ камня, въ видѣ низенькой цилиндрической урны. Самарянынія — прекрасная фигура, въ легкой подпоясанной туникѣ, граціозно охватывающей ея гибкій станъ, и низпадающей роскошными складками, съ обнаженными выше локтя руками. Въ одной рукѣ держитъ сосудъ съ ручкою. — Псалтырь IX—X вѣка, монаст. Пандократора (№ 20), въ той же сценѣ, предлагаетъ любопытный образецъ колодца съ бадьею особеннаго устройства, въ родѣ той, какая изображена въ той же сценѣ, въ знаменитой Парижской рукописи Григорія Богослова IX вѣка (Mss. grecs, № 510).

Для исторіи костюмовъ и по разнообразію историческихъ сценъ особеннаго вниманія изслѣдователей и художниковъ, въ собраніи г. Севастьянова заслуживаетъ Лицевая Библія XII в. мон. Ватопеда (№ 1). Художникъ найдетъ здѣсь для себя сотни любопытнѣйшихъ подробностей въ костюмахъ патріарховъ, жрецовъ, воиновъ, служителей и т. п. На воинахъ писаны то вострые шишаки, то круглые, то шлемы съ гребнемъ: на служителяхъ — по колѣна короткія одежды, въ родѣ рубашки, съ узкими рукавами, со шипвками кругомъ ворота, кругомъ подола и въ рукавахъ между плечомъ и локтемъ. На ногахъ узкія цвѣтныя панталоны, запрятанныя въ высокія голенища сапогъ. Иногда это верхнее одѣяніе, обыкновенно подпоясанное, съ обѣихъ сторонъ на ляжкахъ приподнято до пояса, а спереди

и сзади спускается до колѣнъ. Замѣчателенъ жреческій костюмъ Аарона. Ангелы вообще прекрасны. Женщины по большей части закутаны, съ покрытою головою, и драпированы въ родѣ иконописнаго типа Богородицы. Самая архитектура на этихъ миніатюрахъ, изящная и разнообразная, столько же интересна для исторіи искусства, какъ и для художественной практики.

При возникшихъ въ настоящее время требованіяхъ исторической живописи, особенно можно рекомендовать художникамъ — соображаться съ древними миніатюрами въ изображеніи религіозныхъ сюжетовъ, особенно относительно костюмовъ, мебели, архитектурныхъ и другихъ подробностей. Миніатюры и вообще образцы древне-христіянскаго и Византійскаго искусства, въ этомъ случаѣ, должны быть только матерьяломъ, а не образцомъ для подражанья. Они должны не стѣснять свободу творчества, а давать ему новый просторъ, расширяя художественную дѣятельность изученіемъ источниковъ.

Само собою разумѣется, что эти источники могутъ быть полезны только въ томъ случаѣ, когда живописецъ рѣшается создать что нибудь дѣльное въ собственно церковномъ, чисто религіозномъ стилѣ. Живописецъ историческій, вовсе не зная ни Византійскихъ, ни древне-христіянскихъ художественныхъ преданій, можетъ удачно разработать по своей фантазіи какой нибудь священный сюжетъ, напримѣръ, Крещеніе, Благовѣщеніе, Тайную Вечерю, и можетъ удовлетворить публику изяществомъ техники, вѣрностью природѣ; но онъ никакъ не долженъ себя обманывать мыслію, что его историческая картина годится, какъ икона, для Русской церкви. Ея настоящее мѣсто въ галлереѣ или въ кабинетѣ любителя.

Надобно только удивляться, для чего живописцы современнаго матеріальнаго направленія берутся за религіозные сюжеты? Это самый грубый анахронизмъ, остатокъ древнихъ предразсудковъ, ведущихъ свое начало отъ тѣхъ временъ, когда подъ именемъ Мадоннъ писались портреты съ красивыхъ женщинъ, а подъ именемъ Святаго Семейства — идиллическія семейныя картины съ добродушнымъ мужемъ-старикомъ и его молодою женою, которые умильно любуются на своего ребенка. Современный художникъ, отказавшись отъ средневѣковой мечтательности, найдетъ тысячи сюжетовъ для воспроизведенья натуры, въ которой онъ полагаетъ главнѣйшій источникъ для своего вдохновенья.

Въ его распоряженіи вся исторія и текущая дѣйствительность. Это направленіе выработано уже вѣками и вполнѣ соотвѣтствуетъ современнымъ взглядамъ на вещи. Здѣсь его оправданіе и его сила. За чѣмъ же ослаблять его, низводя положительную современность до средневѣковой мечтатель-

ности, и насильственно соединять то и другое въ сентиментальныхъ сценахъ съ ложнымъ, приторнымъ выраженьемъ лицъ, которымъ, за недостаткомъ искренности, только пародируется средневѣковое благочестіе?

Ясно, слѣдовательно, что между образцами древне-христіянскаго и Византійскаго искусства и современнымъ направленіемъ живописи — нѣтъ и не можетъ быть ничего общаго. Этимъ объясняется равнодушіе современныхъ живописцевъ къ такимъ источникамъ и пособіямъ, какія предлагаетъ собраніе г. Севастьянова, кромѣ ошибокъ противъ природы и перспективы, кромѣ неуклюжихъ линій и отсутствія свѣто-тѣни и т. п., ничего въ нихъ не увидитъ артистическій взглядъ, воспитанный совершенно въ другой исторической обстановкѣ.

А между тѣмъ, тысячи Русскихъ церквей ежедневно украшаются иконами, которыя малюются Палеховскими иконниками по стариннымъ подлинникамъ, или самоучками малярами по гравюркамъ какого нибудь Овербека или Шнора; а между тѣмъ тысячи иконъ самаго ремесленнаго издѣлія ежедневно расходится по рукамъ въ православномъ людѣ.

Но покамѣстъ не образуется Русское простонародье и не пойдетъ по истоптанной колеѣ высшихъ сословій, пока не изсякнутъ на Руси расколы съ ихъ разными толками, до тѣхъ поръ нельзя надѣяться, чтобъ искусство взяло у насъ верхъ надъ иконописью, но и до тѣхъ поръ древне-христіанскіе и Византійскіе образцы будутъ существеннымъ вопросомъ Русской жизни.

Четыре года тому назадъ, университетскія залы, гдѣ было выставлено собраніе г. Севастьянова, ежедневно наполнялись толпою почтенныхъ бородачей въ поддѣвкахъ; иконописцы дѣлали снимки съ лучшихъ образцовъ собранія; по свидѣтельству самого г. Севастьянова, люди знающіе изъ простонародья дѣлали ему самые серіозные вопросы и сообщали полезныя замѣчанія. Можно надѣяться, что и теперь собранье г. Севастьянова, значительно умноженное, привлечетъ къ себѣ не одну равнодушную толпу гуляющихъ зрителей.

Въ жизни народа не одна современность имѣетъ обязательную силу. Часто вѣковое преданье упорно отталкиваетъ отъ себя свѣжія обаянья временнаго направленья, и, руководя насущными потребностями, приводитъ совершенно къ инымъ результатамъ, нежели тѣ, о которыхъ мечтаютъ передовые люди. Къ такимъ еще не застарѣлымъ на Руси преданьямъ принадлежитъ иконопись. Подъ ея священнымъ знаменемъ еще идетъ Русская народность по пути своего умственнаго развитія.

Впрочемъ, каково бы ни было значеніе иконописи на Руси въ практическомъ отношеніи, заглохнетъ ли она совсѣмъ вмѣстѣ съ другими основами

Русской народности, или будетъ еще нѣкоторое время поддерживаться искусствомъ, какъ наиболѣе выгодная статья живописцевъ, во всякомъ случаѣ не подлежитъ сомнѣнію, что на Русскихъ ученыхъ лежитъ обязанность основательно изучить всѣ ея источники, которыми такъ богато наше отечество, и своими результатами современемъ обогатить изслѣдованья западныхъ ученыхъ о древне-христіанскомъ и Византійскомъ искусствѣ. Неужели и въ этомъ дѣлѣ Русскіе ученые, поджавъ руки, будутъ ждать помощи отъ иностранцевъ? Въ Россіи на дняхъ ждутъ Вагена, одного изъ первыхъ знатоковъ исторіи христіянскаго искусства. Не оцѣнитъ ли покрайней мѣрѣ онъ тѣ сокровища, которыя для исторіи Византійскаго стиля предлагаютъ миніатюры Греческихъ рукописей отъ X до XII вѣка, въ Синодальной Библіотекѣ? Не обратитъ ли, наконецъ, онъ должнаго вниманія просвѣщенной публики на замѣчательнѣйшія миніатюры Греческой Псалтыри г. Лобкова, рукописи, которою гордилась бы всякая Европейская библіотека?

Надобно сказать правду, что въ изученіи даже Византійской иконописи, столько близкой Русскимъ національнымъ интересамъ, все же Нѣмцы далеко опередили Русскихъ. Можно надѣяться, что и собраніе г. Севастьянова, будучи выставлено для публики за границею, непремѣнно обогатитъ науку многими важными фактами.

КАРТИНЫ РУССКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ, НАХОДИВШІЯСЯ НА ЛОНДОНСКОЙ ВСЕМІРНОЙ ВЫСТАВКѢ.

(Выставлены для Московской публики въ залѣ 1-й Гимназіи, у Пречистенскихъ воротъ).

Картины русской школы живописи, находившіяся на лондонской выставкѣ, не были встрѣчены особенно лестнымъ одобреніемъ ни въ иностранныхъ, ни въ русскихъ журналахъ и газетахъ. Одинъ изъ лучшихъ художественныхъ журналовъ французскихъ, *Gazette des Beaux Arts* (№ 76), съ презрѣніемъ отзывается о русской выставкѣ, называя ее безпорядочною смѣсью нѣкоторыхъ старыхъ картинъ съ произведеніями ремесленными, и благосклонно останавливается только на портретахъ Левицкаго, особенно на портретѣ Наталіи Борщовой (№ 3), и то, кажется, съ тѣмъ, чтобы въ этомъ произведеніи указать на вліяніе французское, которому Левицкій подчинялся. Въ русской журналистикѣ бросали тѣнь даже на добросовѣстность при самомъ выборѣ картинъ, намекая на пристрастіе какой-то партіи, чѣмъ и объясняли посылку въ Лондонъ ученическихъ произведеній.

Правда, что чуть ли не половину посылавшихся картинъ лучше было бы оставить дома, что изъ произведеній Брюллова, Егорова, Айвазовскаго, слѣдовало бы непремѣнно выбрать что-нибудь другое, правда, что ужь если надобно было дать европейской публикѣ понятіе о русской школѣ живописи, то можно ли было обойдти такія прославленныя произведенія, какъ «Послѣдній день Помпеи» Брюллова и «Проповѣдь Іоанна Крестителя» Иванова? Пользуясь случаемъ, можно было на лондонской выставкѣ, не рискуя неудачею, возобновить въ публикѣ то счастливое впечатлѣніе, какое четверть столѣтія тому назадъ произведено было въ Европѣ этою картиной Брюллова.

Ссылаться на недостатокъ мѣста на выставкѣ для большихъ картинъ было бы нельзя, если бы не посылать бо́льшую часть того, что̀ было послано.

Итакъ, кажется, трудно сомнѣваться, что выборъ русскихъ картинъ на выставкѣ былъ неудаченъ; но столько же трудно, просто невозможно обвинять распорядителей выбора въ намѣренномъ пристрастіи. Можно у себя дома, гдѣ-нибудь на Васильевскомъ Островѣ или на Пречистенкѣ, надбавить цѣну на сомнительную художественную знаменитость, окруживъ ее ученическими спутниками; но кто же не знаетъ, какъ было бы опасно пуститься на такую шутку на выставкѣ всемірной, передъ всѣми, какіе только есть, знатоками въ образованномъ мірѣ? Передъ такимъ нелицемѣрнымъ судомъ исчезаетъ всякій духъ партій, блѣднѣетъ всякое самолюбіе, и личный мелочной разчетъ уступаетъ мѣсто другимъ болѣе разумнымъ и даже болѣе практическимъ соображеніямъ.

Кто бы ни были распорядителями выбора, сами ли художники, или люди заинтересованные русской живописью, не могли они дѣйствовать къ явному себѣ вреду, скрывая лучшее и рекомендуя себя посредственностью. Они не могли не знать, что всемірный судъ будетъ произнесенъ не надъ отдѣльными личностями, а надъ всею русскою школою, что надобно было ей заявить передъ всѣмъ міромъ о своихъ правахъ на самостоятельное существованіе, хотя бы и съ скромною надеждою на одобреніе: и чѣмъ достойнѣе заявили бы себя цѣликомъ вся русская школа, тѣмъ больше было бы удовлетворено самолюбіе каждаго изъ русскихъ художниковъ.

Сверхъ того, сами художники русскіе, какъ бы кто изъ нихъ самолюбивъ ни былъ, не могли не знать себѣ приблизительную цѣну, если только они работали въ Римѣ и выставляли тамъ свои картины въ мастерской или на выставкѣ, гдѣ могли слышать себѣ самую правдивую критику. И возможно ли, при выборѣ картинъ для посылки въ Лондонъ, допустить даже самую мысль о такомъ слѣпомъ самообольщеніи, которое осмѣлилось бы на аппелляцію всемірной выставки представить такую вещь, которая уже разъ не удалась и въ Римѣ?

Только взвѣсивъ всѣ эти соображенія, можно по достоинству оцѣнить смѣлое самопожертвованіе своими личными интересами, съ какимъ русская школа рѣшилась выставить на лондонской выставкѣ обращики своей дѣятельности, добросовѣстно ожидая себѣ строгаго суда. Кажется, можно допустить ту мысль, что вовсе не надменная похвальба, а только скромное желаніе пользы руководило распорядителями выбора: потому не были посланы такія изъ русскихъ картинъ, которыхъ высокое достоинство уже признано давно во всей Европѣ, потому же, вмѣсто того, явились на выставкѣ ученическія произведенія послѣднихъ годовъ, дающія понятія объ успѣхахъ современной дѣятельности нашей школы; потому наконецъ, безъ надлежащаго вниманія распорядители обошлись съ Брюлловымъ выбравъ

наскоро, что попалось имъ подъ руки, два не оконченныхъ портрета (№№ 17 и 18); потому вовсе забыли о морскихъ видахъ Айвазовскаго, и дали только по одному обращику живописи такихъ отличныхъ мастеровъ, какъ Боровиковскій и Кипренскій (№№ 8 и 15); за то были они столько снисходительны къ будущимъ успѣхамъ возникающихъ талантовъ, что даже въ ихъ скромныхъ мастерскихъ отыскивали, никому еще не извѣстныя картины, отмѣченныя въ каталогѣ московской выставки стыдливою фразою: *собственность художника* (№№ 36, 37, 52, 55, 56, 57).

Итакъ, едва ли мы ошибемся, если скажемъ, что распорядителями выбора руководила мысль о современности. Было выбираемо въ особенности то, что интересовало распорядителей въ послѣднюю минуту, въ чемъ видѣли они залогъ будущихъ успѣховъ школы. Можно съ ними разойдтись во взглядахъ,—и кто же споритъ о вкусахъ? Но они дѣйствовали, очевидно, по крайнему своему разумѣнію.

Въ чемъ же состоитъ это современное направленіе русской живописи, которому на лондонской выставкѣ пожертвовали и «Проповѣдью Іоанна Крестителя», и «Послѣднимъ днемъ Помпеи», и столькими восхитительными портретами Брюллова, Кипренскаго, и проч.?

Всякому, кто сколько-нибудь знакомъ съ русскою академическою живописью, должно быть хорошо извѣстно, что эта живопись въ теченіе своего столѣтняго существованія постоянно находилась подъ сильнѣйшимъ вліяніемъ иностранныхъ школъ, преимущественно французской и разныхъ италіянскихъ. Взгляните на эту французскую аллегорическую обстановку портрета Екатерины II Левицкаго (№ 1)—что тутъ русскаго? А это маленькое «Святое Семейство» Егорова (№ 10), не приличнѣе ли ему висѣть гдѣ-нибудь даже въ Ватиканѣ между италіянскими Мадоннами XVI вѣка нежели въ залѣ русской живописи въ Петербургскомъ Эрмитажѣ?

Защитники самостоятельности русской академической живописи обыкновенно указываютъ на отсутствіе крайностей въ подражаніи, или лучше сказать на разнообразіе вліяній, которымъ эта живопись подчинялась, не поработивъ себя однако ни одной иностранной школѣ исключительно, а отовсюду заимствуя, гдѣ бы что ни находила она хорошаго. Но развѣ смѣсь иностранныхъ вліяній говоритъ въ пользу самостоятельности, какъ бы эта смѣсь пропорціональна ни была? развѣ подъ немножко-французскимъ, немножко-голландскимъ, немножко-италіянскимъ уже непремѣнно должно содержаться что-нибудь самостоятельное, русское? И какъ было постигнуть это русское, когда многіе изъ нашихъ лучшихъ академическихъ дѣятелей сами иностранцы, какъ напримѣръ.... но зачѣмъ злоупотреблять именами? Было бы нелѣпостью отрицать самостоятельность въ «Послѣднемъ днѣ

Помпеи» или въ портретахъ Брюллова; но кто же не согласится, что этотъ художникъ точно въ томъ же стилѣ могъ процвѣтать на берегахъ Сены или Темзы какъ и на берегахъ Невы?

Живопись не литература, она пользуется не звуками роднаго слова, а свѣтомъ и тѣнью, очерками и красками, то-есть, такимъ языкомъ, который одинаково понятенъ всѣмъ цивилизованнымъ народамъ. Потому порабощеніе чужому вліянію въ живописи сильнѣе и неотразимѣе. Литераторъ, сколько бы ни набрался иноземныхъ идей, все же будетъ мыслить на русскій ладъ, если складно и свѣжо выражается на родномъ языкѣ. Но въ русской школѣ живописи могли быть и такія дѣятели, которые, кромѣ оклада жалованья, ничего общаго съ Россіею не имѣли и имѣть не хотѣли.

Вотъ причина, почему наша живопись, трудами Академіи, раньше литературы высвободилась изъ подъ стѣснительныхъ для нея оковъ національности, и дѣйствительно заявила о своихъ правахъ на европейское существованіе, хотя бы въ произведеніяхъ иностранцевъ, пользующихся русскимъ покровительствомъ, или такихъ Русскихъ, которые должны были забыть свое, чтобъ идти по пути общеевропейскаго развитія живописи.

Не только въ прошломъ столѣтіи, но и до сороковыхъ годовъ текущаго, вообще мало заботились о томъ, что̀ интересуетъ или не интересуетъ народъ, включая въ него и всѣ средніе работящіе классы. Живописцы въ академію набирались хотя изъ разныхъ сословій, иногда даже изъ простонародья, но, подъ обаяніемъ чиновничества, поѣздки въ Римъ и знакомства съ богатыми аристократами, которымъ однимъ могли продавать свои издѣлія, они естественно поддерживали въ себѣ аристократическія симпатіи, и чѣмъ меньше знали народъ тѣмъ больше презирали все народное. Чтобы сбывать за выгодную цѣну свои картины чиновной, аристократической и всякой другой знати, надобно было сообразжаться съ господствующимъ вкусомъ и модами, которые къ намъ вывозились изъ-за границы, и съ которыми наши художники могли знакомиться во время своего пребыванія въ Римѣ, куда посылались для окончательнаго усовершенствованія.

Нужно ли упоминать, что изъ нашихъ художниковъ, учившихся въ академіи и потомъ въ Римѣ, далеко не всѣ были на такой степени европейскаго образованія, чтобъ могли сознательно стоять за иноземныя вліянія, которымъ они подчинялись, а къ русскому невѣжеству относиться, какъ люди вполнѣ отъ него освободившіеся? Но положеніе такъ называемой русской школы живописи было таково, что для самаго существованія своего она должна была быть антинаціональною, какъ чужеземная колонія, нужная только для офиціальнаго порядка.

Потому ни одно изъ явленій новой русской жизни не оказалось въ болѣе

ложномъ положеніи, какъ эта такъ-называемая русская школа живописи. Была она заведена на Руси въ половинѣ прошлаго столѣтія, въ то неблагопріятное для искусства время, когда живописное изображеніе давно уже перестало быть иконою, воздвигаемою въ храмѣ для всенароднаго чествованья, а сдѣлалось предметомъ роскоши, въ видѣ уже картины, которую богачъ-покровитель держитъ въ кабинетѣ про себя и про своихъ знакомыхъ, ревниво и надменно скрывая ее отъ невѣжественныхъ взоровъ толпы. Можно ли же упрекать нашу школу въ томъ, что она никогда не имѣла для своей дѣятельности иной болѣе полезной цѣли, какъ удовлетвореніе роскоши, за поставку которой она получала щедрыя средства для своего существованія? Можно ли ей было вспомнить о потребностяхъ народа, который и самъ знать ее не хотѣлъ, довольствуясь своими суздальскими богомазами? Не пришлось ли бы ей умереть съ голоду, еслибъ, отказавшись служить своимъ офиціальнымъ милостивцамъ, стала она гоняться за пустыми химерами демократическаго свойства, направленными къ несбыточнымъ цѣлямъ удовлетворять духовнымъ интересамъ народа?

Чувствуя свое призваніе угождать изысканному вкусу образованнаго меньшинства, русская школа живописи сразу завоевала себѣ почетное мѣсто въ исторіи европейской живописи послѣднихъ ста лѣтъ. Сколько бы ни хвалился французскій критикъ французскимъ вліяніемъ на Левицкаго, но все же его портреты (№№ 2, 3, 4 и 5) были бы однимъ изъ лучшихъ украшеній французской школы живописи прошлаго столѣтія.

Вглядитесь попристальнѣе въ эту молодую особу, съ книгою въ рукѣ, сидящую въ ученомъ кабинетѣ. Это не больше, какъ только портретъ съ Екатерины Молчановой, какъ значится въ каталогѣ подъ № 2. Не останавливайтесь долго на ея мастерски написанномъ бѣломъ платьѣ изъ глянцовитаго атласа, который, кажется, такъ и ждетъ, чтобы согнуться новою, свѣжею складкой подъ ея рукой, которую она на минуту протянула впередъ, и вотъ сейчасъ дастъ ей другое движеніе. Не особенно можете дивиться и на эту маленькую ручку, которая такъ и вышла изъ рамки, будто живая. Все это только мелкія побѣды надъ техникою, которыя такъ легко удаются художнику, пе потому чтобъ онъ особенно дорожилъ только этими мелочами, но потому что имѣлъ болѣе трудную задачу, вполнѣ достойную своего призванія. Эта задача состояла въ томъ, чтобы возсоздать во всей полнотѣ нравственное существо этой остроумной и любезной особы, въ ея насмѣшливой улыбкѣ, въ ея какомъ то спокойномъ довольствѣ, чуть-чуть тронутомъ минутною вспышкой легкаго удовольствія, въ ея рѣзвомъ взглядѣ, въ которомъ больше быстрой смѣтливости нежели проницательной глубины. Она читала книгу, и только что ее оставила, подъ вліяніемъ какой-то пріят-

ной мысли — вычитанной ли изъ книги, или случайно залетѣвшей въ эту умную головку — для зрителя это все равно: онъ только живо чувствуетъ, что серіозное, спокойное занятіе мгновенно прервано свѣтлымъ лучемъ самостоятельной мысли, которая однако не на столько возбуждаетъ, чтобы потревожить.

Если высшую задачу поставляетъ себѣ художникъ въ томъ, чтобъ изображенное имъ человѣческое существо вносило въ душу зрителя ясное сознаніе о новой живой личности, съ которою онъ только что познакомился, но въ которой уже успѣлъ найдти прежнія нравственныя нити связывающія съ нею его умъ и воображенье, будто по воспоминанію, и что когда-то уже ее видѣлъ, потому что въ ней встрѣтилъ цѣлый рядъ тѣхъ нравственныхъ движеній, которыя не разъ подмѣчалъ онъ въ чертахъ своихъ друзей и знакомыхъ; если именно въ этомъ воображаемомъ расширеніи нравственной природы самого зрителя состоитъ высокое достоинство портретовъ Ванъ-Дейка или Ванъ-деръ Гельста; то, кажется, не обманывая себя ложнымъ патріотизмомъ, нельзя не признать высокаго художественнаго достоинства въ этихъ женскихъ портретахъ Левицкаго. Эти, казалось бы вовсе чужія нашему вѣку личности, перенося наблюдателя въ полу-французскую сферу легковѣрной русской знати XVIII вѣка, не на столько однако стѣсняютъ воображеніе, чтобъ изъ-за случайной, временной обстановки не выступила во всей цѣлости человѣческая натура, которая въ другія времена могла бы точно также заявить свою самостоятельную личность и подъ другими вліяніями, въ совершенно другой обстановкѣ нравовъ и обычаевъ.

Какъ бы искусственно ни сложилось наше образованное общество, и какъ бы случайно ни возникла академическая школа живописи, но никакія соображенія не могутъ отказать въ энергіи молодому на Руси искусству, которое такою смѣлою рукой завладѣло иноземными средствами техники, что вполнѣ умѣло передать мельчайшіе оттѣнки новыхъ на Руси чувствъ и мыслей, навѣянныхъ западною образованностью. Въ произведеніяхъ Левицкаго неотразимо чувствуется эта живая связь новой школы съ новою жизнію.

Было бы въ высшей степени несправедливо утверждать, что со временъ Егорова, Брюллова, Иванова, наша новая живопись не сдѣлала успѣховъ. Довольно взглянуть на не оконченный портретъ самого Брюллова (№ 17), чтобы судить, какимъ могуществомъ обладалъ этотъ великій художникъ, нѣсколькими взмахами кисти производя впечатлѣніе самой оконченной до послѣднихъ мелочей картины — если только на этотъ портретъ смотрѣть издали, даже отъ противоположной стѣны. Ивановъ, въ своей «Проповѣди Іоанна Крестителя», первый на руси далъ историческому сюжету соотвѣт-

ственную ему ландшафтную обстановку, употребивъ столько же своего неистощимаго старанія на человѣческія фигуры, сколько на это жидкое, поджарое дерево, съ своими сухими вѣтками поднимающееся позади пустынной сцены, сколько на эти журчащія струи Іордана, подмывающія прибрежный камень.

Но всѣ эти успѣхи русской школы послѣдовательно ли вытекали изъ предшествовавшихъ данныхъ, въ ней самой опредѣлившихся? Самостоятельно ли возникали они изъ мѣстныхъ условій самой русской жизни, или были плодомъ общихъ усилій всего европейскаго искусства въ текущемъ столѣтіи? Однимъ словомъ, если мы говоримъ *о русской школѣ* живописи, то въ чемъ состояли *ея собственные успѣхи*, какъ школы русской?

Довольно отвѣчать на это тѣмъ, что знаменитая картина Иванова цѣлыя 25 лѣтъ была написана въ Римѣ, гдѣ художникъ, отчужденный отъ своей родины, и развивался, и созрѣлъ, и наконецъ утратилъ вѣру въ тѣ идеалы, которые онъ лелѣялъ, начавъ свое произведеніе, и которые потомъ съ сердечною болью онъ разбивалъ, когда его оканчивалъ. Еще въ началѣ сороковыхъ годовъ онъ искалъ для своей «Проповѣди» вдохновенія въ Евангеліи, сидя надъ нимъ по цѣлымъ часамъ въ своей мастерской, и находилъ поддержку своимъ мечтаніямъ въ дружбѣ съ мистикомъ Овербекомъ; а въ пятидесятыхъ годахъ искалъ рѣшенія своимъ безпокойнымъ вопросамъ уже въ Штраусѣ, для уразумѣнія котораго онъ не былъ достаточно подготовленъ образованіемъ.

«Проповѣдь Іоанна Крестителя», безъ сомнѣнія, могла внести новые элементы въ академическую школу, но эти элементы были пришлые, все равно если бы взяты они были непосредственно отъ Тиціана или Делароша. Мысль — изобразить священную сцену подъ деревьями — Ивановъ заимствовалъ, какъ и самъ онъ въ томъ не скрывался, у Тиціана, изъ его картины «Убіеніе Св. Петра Мученика», находящейся въ Венеціи, въ церкви Св. Іоанна и Павла. Жидовъ списывалъ онъ съ оригиналовъ въ жидовскомъ кварталѣ въ Римѣ, а деревья — около Понтійскихъ Болотъ.

Овербекъ, Штраусъ, Тиціанова картина въ Венеціи, Понтійскія Болота—вотъ тѣ вліянія, подъ которыми въ картинѣ Иванова цѣлую четверть столѣтія развивалась такъ-называемая русская школа живописи, и притомъ въ Римѣ, въ совершенномъ разобщеніи съ русскою жизнію!

Въ цвѣтущую эпоху исторіи искусства, Рафаэль, Альбрехтъ Дюреръ, братья Ванъ-Эйки, писали священныя сцены и священныя лица, въ своей національной обстановкѣ, даже въ костюмахъ италіянскихъ, нѣмецкихъ, голландскихъ. Художники не думали объ исторической правдѣ костюма, потому что все вниманіе ихъ было поглощено истиною природы и искрен-

ностью воодушевлявшихъ ихъ ощущеній и идей. Можетъ-быть, даже особенно дорого было ихъ національному чувству—облекать священные идеалы въ мѣстную національную оболочку. Такъ было для всѣхъ понятнѣе изображаемое изъ Св. Писанія событіе; такъ ближе лежало оно всякому къ сердцу, потому что оно не уносило воображенія въ неизвѣстную даль, а низводило вдохновляющія всѣхъ идеи въ свою домашнюю, родную среду, облагораживая ее и освѣщая новымъ свѣтомъ.

Русская школа живописи, всегда такъ мало имѣвшая общаго съ русскою жизнью, нашла себѣ въ самыхъ правилахъ современнаго искусства новое подкрѣпленіе быть не національною въ историческихъ картинахъ изъ Св. Писанія. Эти правила, сильно распространяемыя между нашими художниками, касаются исторической правдивости: то-есть, лица изъ Св. Писанія должны писаться съ чертами ихъ дѣйствительной національности — Евреи Евреями, Римляне Римлянами; соотвѣтственны тому должны быть и костюмы и вся обстановка, по скольку можно извлечь для того данныя изъ археологіи и исторіи быта и культуры. Ивановъ въ своей «Проповѣди» думалъ удовлетворить этимъ правиламъ.

Нужно ли говорить, что и эти правила вошли въ нашу живописную школу извнѣ и долго будутъ предлагать неисполнимыя задачи нашимъ художникамъ, частію по недостаточности ихъ археологическаго и историческаго образованія, а частію — и тѣмъ больше — по неправильной постановкѣ самыхъ задачъ? Правила историческаго правдоподобія перенесены были отъ собственно историческихъ сюжетовъ на священные, взятые изъ Евангелія или изъ первыхъ вѣковъ христіанской церкви. Въ первомъ случаѣ эти правила законны и болѣе или менѣе исполнимы: во второмъ они не примѣнимы, потому что христіанскіе сюжеты для искусства возникли не только на исторической дѣйствительности, но и въ мірѣ чудеснаго и сверхъестественнаго, въ которомъ дѣйствительность видоизмѣнялась по требованію вѣры, принимая на себя формы символическія и мистическія. Возможно ли, напримѣръ, согласно исторической правдѣ написать нѣкоторые изъ главныхъ праздниковъ, каковы Благовѣщеніе, Введеніе во храмъ, соборъ Богородицы, Преображеніе? Какой *историческій* костюмъ дать благовѣствующему архангелу? Какъ допустить, въ противность закону историческаго правдоподобія, анахронизмъ въ помѣщеніи Іоанна Дамаскина и другихъ позднѣйшихъ святыхъ вмѣстѣ съ Богородицею, въ извѣстномъ изображеніи ея собора?

Русская школа, впрочемъ, обходитъ эти трудности, игнорируя въ церковныхъ сюжетахъ все то, что̀ не согласно принятымъ ею законамъ правдоподобія; если же рѣшается провести эти законы за черту дозволеннаго, то

не боится впасть въ смѣшное, изображая, напримѣръ, Богородицу въ Благовѣщеніи въ видѣ роскошно убранной невѣсты, ожидающей посланнаго отъ своего жениха.

Находя непримѣнимымъ законъ историческаго правдоподобія вообще ко всѣмъ священнымъ сюжетамъ, надобно однако сдѣлать исключеніе для нѣкоторыхъ, особенно если художникъ подготовилъ себя къ этому дѣлу начитанностью и значительнымъ образованіемъ, какъ Моллеръ въ своей «Проповѣди» Іоанна Евангелиста на островѣ Патмосѣ» (№ 29).

Было бы отважно постановить дѣятельность этого художника на ряду не только съ Брюлловымъ, даже съ Ивановымъ; но нельзя не отдать ему справедливости въ рѣдкой между русскими художниками образованности. Надобно было много изучать фрески Геркуланума и Помпеи, античные барельефы, знаменитую древнюю фреску «Альдобрандинская свадьба», надобно было проникнуться духомъ классическаго міра, чтобы такъ мастерски сгруппировать всю эту вакханалію, съ ея характеристическими плясками, съ этими рѣзвящимися амурами, съ этимъ пьянымъ грѣшникомъ, который будто античный изваянный фавнъ сошелъ съ своего мраморнаго пьедестала, чтобы приберечь для радостей жизни раскаивающуюся вакханку, такъ восторженно рвущуюся изъ его объятій къ проповѣднику, будто спасаясь отъ дьявольскаго навожденья. Ничего не скажу ни о самомъ проповѣдникѣ, ни объ ученикахъ его, ни даже объ общемъ впечатлѣніи картины, не совсѣмъ благопріятномъ по недостатку въ рельефности и по бѣдности колорита, впрочемъ придающей цѣлому нѣкоторую гармонію. Можетъ-быть, иные найдутъ однообразіе въ нѣкоторыхъ лицахъ, происшедшее отъ желанія идеализировать дѣйствительность. Но нельзя отказать этому произведенію въ изяществѣ строгаго стиля, который смягчаетъ чувственную рѣзкость оргіи, придавая грацію тому, что̀, при недостаткѣ вкуса въ художникѣ, непремѣнно бы пало до грязнаго цинизма.

Многимъ особенно нравится пьяная вакханка, которая, покоясь въ роскошной позѣ, съ дерзкою насмѣшкой лѣниво протягиваетъ свою руку съ чашею вина, соблазняя вдохновеннаго проповѣдника принять участіе въ веселой забавѣ. Много надобно было художественнаго такта, чтобы въ этой, все же торжественной сценѣ, дать мѣсто самой чувственной красотѣ, которая не хочетъ знать ничего идеальнаго, что̀ нарушило бы ея наслажденія, и которая однако на столько заявляетъ свой протестъ противъ благочестиваго поученія, на сколько было это возможно, чтобы не возбудить къ себѣ отвращенія. Какъ удалось художнику рѣшить эту трудную задачу — тайна искусства. Только въ видѣ замѣчанія прибавлю, что, можетъ-быть, самыя черты лица этой вакханки, даже съ ихъ саркастическимъ выраженіемъ,

получили себѣ примиряющій тонъ въ дѣйствительности, которая служила художнику оригиналомъ. Натурщицею этой роскошной грѣшницы была одна римская дѣвушка, честно добывавшая себѣ хлѣбъ, работая на огородахъ. Но она имѣла несчастіе понравиться одному изъ важныхъ чиновниковъ папскихъ, и за рѣшительный ему отказъ, была оклеветана услужливыми его подчиненными и засажена въ тюрьму, гдѣ, просидѣвши года два, умерла. Моллеръ сталъ списывать съ нея, когда она еще работала въ огородахъ на свободѣ; но потомъ, когда ее засадили, долженъ былъ прибѣгнуть къ офиціяльнымъ средствамъ, чтобъ ее приводили къ нему въ мастерскую подъ стражею двухъ тюремщиковъ. Она была очень веселаго нрава, и не унывая духомъ, съ презрѣніемъ и насмѣшкою отзывалась и о своемъ преслѣдователѣ, и о сопровождавшей ее инвалидной командѣ. Въ мастерской Моллера можно было видѣть поясной портретъ этой несчастной жертвы, которая рѣшилась смертію въ тюрьмѣ спастись отъ ненавистнаго ей преслѣдованія. Не перенесъ ли художникъ въ свою вакханку нѣкоторую долю той независимости и твердой воли, издѣвающейся надъ притѣсненіями, которую онъ встрѣтилъ въ этой энергической натурѣ? Этотъ протестъ роскошной чувственности противъ новыхъ, враждебныхъ ей идей не смягчается ли тѣмъ, что она ихъ не понимаетъ, и потому неразумно, слегка и жалобливо къ нимъ относится? Потому то хотѣлось бы видѣть въ этой представительницѣ античной чувственности еще больше спокойствія, больше воздержности въ сарказмѣ, обращенномъ къ непрошенному проповѣднику.

Другіе обращики религіозной живописи русской школы, бывшіе на лондонской выставкѣ, еще менѣе говорятъ въ пользу самостоятельности этой школы. Недостатокъ искренности въ этомъ родѣ живописи обыкновенно замѣняется или щегольскою техникою въ такъ-называемыхъ академическихъ фигурахъ, или приторною сентиментальностью и ложною идеализаціею. Кажется, здѣсь всего больше оказывала вліяніе болонская школа, возникшая въ ту эпоху, когда надобно было охладѣвшую религіозность подогрѣвать искусственною экзальтаціей. Уже въ «Апостолѣ Андреѣ» стариннаго художника Лосенки (№ 6) видны задатки того, чтó въ послѣдствіи развивалъ Бруни, можетъ-быть, еще съ меньшею искренностью, но при бóльшихъ техническихъ средствахъ. Сцена между Магдалиною и Іисусомъ въ саду, Иванова (№ 21), несмотря на свѣжесть юношескаго воодушевленія, съ которымъ была писана, едва ли счастливо удалась художнику, и еслибы не было извѣстно изъ Св. Писанія, въ чемъ тутъ дѣло, то зритель никакъ не могъ бы понять, зачѣмъ такъ безчувственно стоитъ эта красивая мужская фигура, театрально драпированная бѣлымъ полотномъ, и чего хочетъ отъ нея эта колѣнопреклоненная женщина, съ раскраснѣвшимися отъ слезъ гла-

зами. Еще меньше, по нашему крайнему разумѣнію, удалась знаменитая картина Бруни «Моленіе о Чашѣ» (№ 20), распространенная по всей Руси во множествѣ дюжинныхъ копій. Въ этой истерзанной, изможденной, до крайности жалкой фигурѣ, можно ли узнать Христа? Если художникъ имѣлъ намѣреніе представить болѣзненную и запуганную приближающеюся смертію, женоподобную натуру, то онъ достигъ своей цѣли, и то едва ли съ надеждою возбудить въ комъ-нибудь симпатію, кто только не испорченъ ложною сентиментальностью. Это не молитва Того, Кто добровольно взялъ на себя грѣхи всего міра, а какой-то нервическій припадокъ приговореннаго къ смерти. Чтобы придать бо́льшую безнадежность молитвѣ Спасителя, художникъ окружилъ его непроходимымъ мракомъ, сквозь который, будто въ болѣзненномъ кошмарѣ, грезится темный профиль чаши. Окружающій мракъ помрачаетъ всю фигуру молящагося и самой молитвѣ его даетъ мрачный, безутѣшный тонъ.

А между тѣмъ, такъ много можно было найдти утѣшительнаго и примирительнаго въ этомъ, казалось бы, безотрадномъ сюжетѣ! Чтобы не спускаться далеко въ старину, укажу на небольшую картинку Овербска, которую можно было видѣть въ 1841 г. въ его мастерской, во дворцѣ Ченчи,— вовсе не имѣя впрочемъ намѣренія входить въ разсужденія ни о техникѣ этого художника, ни даже о его направленіи, о которомъ такъ много противорѣчащихъ сужденій. Но говоря о религіозныхъ картинахъ нашего времени, трудно не вспомнить объ Овербекѣ, потому что едва ли кто больше его думалъ серіозно и обстоятельно объ этомъ предметѣ.

Картина Овербека, по древнему обычаю, усвоенному и русскою иконописью, состоитъ изъ двухъ плановъ, верхняго и нижняго, какъ въ Преображеніи Рафаэля. На верху Масличной горы Христосъ молится передъ наступленіемъ своихъ страданій. У подошвы горы спятъ трое учениковъ его, сидя и кое-какъ прислонившись къ нагорнымъ утесамъ. Они видимо ослабѣли отъ чрезмѣрной напряженности своихъ силъ, и тѣлесныхъ и душевныхъ. Тяжелыя сновидѣнія бродятъ по ихъ тревожнымъ лицамъ. На горѣ, какъ сказано, Христосъ молится, передъ крестомъ, который держитъ передъ нимъ лучезарный Ангелъ. Это тотъ самый крестъ, на которомъ Христосъ будетъ распятъ, и теперь, прозрѣвая всю горечь чаши, которую Онъ испіетъ, Онъ склоняется передъ нимъ въ колѣнопреклоненной молитвѣ, поднимая обѣ руки, будто уже готовясь, въ этомъ молитвенномъ движеніи, вознести ихъ на предстоящій крестъ: такъ что вся фигура молящагося Спасителя, крестообразно распростертая, будто уже проникается грознымъ актомъ распятія. Мало сюжетовъ, въ которыхъ такъ удачно умѣлъ бы примѣнить художникъ и къ мысли, и къ внѣшнему исполненію, свой мисти-

цизмъ, за увлеченія которымъ не разъ подвергался онъ отъ своихъ враговъ. Символизмъ, свойственный строгому религіозному стилю, такъ простъ и очевиденъ въ этой картинѣ, что служитъ самымъ прямымъ выраженіемъ основной мысли, состоящей въ параллелизмѣ между судьбою и покорностью ей, между крестомъ и молитвою. Въ этой молитвѣ — основная мысль о крестной смерти, и она выражена живописно, осязательно. Эта молитва исполнена смиренія: потому Христосъ опустилъ голову и преклонилъ колѣна. Розовая риза Христа освѣщается свѣтомъ лучезарнаго Ангела, потому что самъ Христосъ теперь не блистаетъ своимъ ореоломъ, являясь человѣкомъ во всемъ смиреніи страданія, которое онъ пророчески уже предвкушаетъ.

Можетъ быть, картина въ этомъ родѣ не удовлетворитъ той публики, которая отказываетъ современной живописи въ возможности религіознаго вдохновенія; но можно ли не отдать ей предпочтенія въ глубокой мысли передъ знаменитымъ «Моленіемъ» Бруна?

Религіозная живопись основана на преданіи, художнику нашего времени, въ особенности необходимо слѣдовать преданію, чтобы восполнить недостатокъ искренняго воодушевленія въ религіозныхъ сюжетахъ. Иные могли бы сказать, что вовсе не надобно бы художникамъ и писать того, къ чему не лежитъ сердце. Но заказы по храмовой живописи на значительныя суммы, по постоянно возобновляемыя и вновь сооружаемыя церкви во всѣхъ концахъ нашего отечества усердіемъ и простаго народа и городскихъ сословій, особенно купцовъ и мѣщанъ, однимъ словомъ, весь нравственный строй русской жизни даетъ самую богатую поживу храмовой живописи. Самъ опытъ показываетъ, что такъ-называемые академическіе живописцы, какъ бы далеко ни ушли они отъ интересовъ чисто религіознаго воодушевленія, все же не отказываются отъ выгодныхъ заказовъ въ пользу суздальскихъ иконописцевъ. Сами строители храмовъ желаютъ лучшаго, и обращаются къ настоящимъ художникамъ, а не къ рутиннымъ ремесленникамъ. Неужели же на общій призывъ со всѣхъ концовъ Россіи, въ дѣлѣ интересующемъ милліоны народонаселенія, такъ-называемая русская школа живописи будетъ отвѣчать кое-какъ, не прибѣгнувши къ энергическимъ мѣрамъ, чтобы наконецъ въ виду новыхъ преобразованій русской жизни, бросить избитую узкую колею мелочной роскоши, которой она до сихъ поръ служила, и выйдти на широкое поле дѣятельности, въ удовлетвореніи существеннымъ потребностямъ народной жизни? Неужели всенародное дѣло, удовлетвореніе религіознымъ потребностямъ необозримыхъ массъ, эта школа предоставитъ палеховскимъ промышленникамъ, а сама попрежнему будетъ украшать кабинеты богатыхъ людей, снисходя къ храмовой живописи только ради казенныхъ заказовъ?

Стыдно сказать, до какого жалкаго положенія доведены мелкіе художники, принужденные расписывать русскіе храмы по плохимъ гравюркамъ и литографіямъ съ какихъ бы то ни было иностранныхъ оригиналовъ, съ Овербека или Шнора, съ Караччи, Рубенса или Рафаэля, безъ всякаго вниманія къ различію въ стиляхъ и въ эпохахъ этихъ мастеровъ, а только бы плохая гравюрка подходила своимъ сюжетомъ къ назначенной задачѣ. Надобно сказать печальную правду, что обыкновенно дѣло обходится благополучно. Невзыскательная публика остается довольна; компетентные судьи прихода, гдѣ расписывалась церковь, тоже удовлетворены, если въ жалкомъ переводѣ съ иностранныхъ политипажей соблазнительная нагота прикрыта, а противъ писанія ереси не обрѣтается. А между тѣмъ, никому и въ голову не приходитъ, что даже Палеховская иконопись несравненно больше имѣетъ художественныхъ достоинствъ, нежели эта чудовищная смѣсь чуть ли не картинокъ парижскихъ модъ съ доморощеннымъ пачканьемъ.

Впрочемъ, кажется, дѣло до того не дойдетъ, чтобы рано ли, поздно ли такъ-называемая русская школа живописи вовсе отказалась принять участіе въ религіозныхъ потребностяхъ русскаго народа, и чтобы когда-нибудь началась новая, настоящая школа, изъ зародышей Суздальской иконописи, едва ли имѣющей какіе-либо задатки для будущаго, кромѣ преданія, которому впрочемъ она слѣдуетъ съ безсознательною тупостью ремесленнаго производства,

Но довольно объ этомъ. Для будущихъ успѣховъ религіозной живописи на Руси сама Академія Художествъ открываетъ новые виды въ основаніи христіанскаго музея. Это дѣло теперь внове и не всѣми понимается какъ должно, и можетъ-быть, еще долго придется ждать отъ него зрѣлыхъ плодовъ.

Этимъ новымъ своимъ учрежденіемъ сама Академія Художествъ даетъ разумѣть, чего въ русской школѣ живописи въ настоящее время не достаетъ. Потому надобно снисходительно относиться къ двумъ Мадоннамъ, работы Бруни (№ 19) и Нефа (№ 23), бывшимъ на лондонской выставкѣ въ видѣ образцовъ русской иконописи.

Многіе до сихъ поръ всю сущность иконописнаго стиля полагаютъ въ золотомъ полѣ, на которомъ выступаетъ фигура. Чтобы придать своей Мадоннѣ иконописный стиль, Бруни постановилъ ее именно на золотомъ фонѣ. Строгость рисунка онъ хотѣлъ усилить тѣмъ, что головы и Мадонны и младенца помѣстилъ на одной перпендикулярной линіи, а чертамъ Мадонны думалъ придать идеальность какою-то болѣзненностью, поблекнувшимъ цвѣтомъ лица. Очень жалко, что на выставкѣ не было какой-нибудь граціозной

женской фигуры работы Бруни, что̀ особенно хорошо ему удается, при его изящномъ, врожденномъ и воспитанномъ вкусѣ. Какъ, напримѣръ, хороши женскія группы въ его огромной картинѣ «Мѣдный Змѣй», къ сожалѣнію, далеко уступающей этимъ подробностямъ въ цѣломъ.

Что касается до Мадонны Нефа (№ 23), то она производитъ точно такое же впечатлѣніе, какъ понапрасну написанная для простаго народа книжка, безсвязнымъ, дѣтскимъ складомъ, съ намѣренными ошибками и наивностями, на ломаномъ полу-мужицкомъ, полу-Карамзинскомъ языкѣ. Видимо, живописецъ хотѣлъ низойдти съ своего художественнаго пьедестала до скромныхъ требованій иконописи. Для этого ему нужно было только поменьше натуры, поменьше выраженія и колорита. Во времена оны, Гогартъ простодушнѣе отнесся къ плохимъ малярамъ въ своей знаменитой пародіи на перспективу, заставивъ какого то забавника изъ своего окна удить рыбу удочкою въ рѣкѣ, протекающей въ полуверстѣ отъ его дома.

Впрочемъ, русская выставка, какъ видно по обращикамъ, и не разчитывала на эффектъ религіозной живописи. По крайней мѣрѣ, судя по самымъ новымъ произведеніямъ, въ значительномъ количествѣ посылавшимся въ Лондонъ, надобно полагать, что русская школа живописи особенно воздѣлываетъ въ настоящее время окружающую дѣйствительность и нѣмую природу, въ мелкихъ сценахъ и въ пейзажахъ. Много одобрительнаго было сказано въ нашей журналистикѣ по этому предмету. Безъ всякаго сомнѣнія, лучше писать сцены изъ дѣйствительной жизни, нежели иконы безъ всякаго сочувствія къ сюжету, или такія историческія картины, какъ обращикъ подъ № 51, изображающій буйные нравы старинныхъ нашихъ князей въ видѣ пѣтушьяго боя. Было также не разъ уже встрѣчено въ журналахъ сочувствіемъ возвращеніе художниковъ отъ Альбанокъ и неаполитанскихъ тарантеллъ къ русскимъ купчихамъ, майорамъ и трепаку. Конечно, въ сущности и это дѣло не новое. Еще Теньеръ, Остадъ, Жераръ Довъ, Стеенъ, уже въ XVII вѣкѣ отлично воспроизводили въ мелкихъ сценахъ окружавшую ихъ дѣйствительность, не ходя за сюжетами ни въ Римъ, ни въ Испанію, потому что ихъ вдоволь было у нихъ подъ руками и у себя дома. Проблуждавъ чуть ли не два столѣтія по окольнымъ дорогамъ, то становясь на дыбы, чтобы подняться на классическій пьедесталъ, то подогрѣвая охладѣвшее религіозное вдохновеніе разными лѣкарственными снадобьями, наконецъ, въ наше время, всѣ направленія разныхъ школъ европейской живописи сходятся въ одномъ, — въ необходимости водворить въ искусствѣ господство дѣйствительности, воротиться съ большею опытностію къ тому, въ чемъ такъ блистательно заявила себя фламандская школа еще въ XVII вѣкѣ.

Отличный обращикъ дѣятельности русскихъ жанристовъ, разрабатывавшихъ иностранные сюжеты, предлагаетъ «Поцѣлуй» Моллера (№ 28). Особенно хороша застигнутая врасплохъ красавица, будто птичка въ когтяхъ сокола. Ея душевная чистота и неопытность въ жизни отлично выражены мгновеннымъ испугомъ, будто вся судьба ея рѣшается въ этомъ поцѣлуѣ. Ей и стыдно и больно, однако не на столько больно, чтобъ она когда-нибудь не помирилась съ обидчикомъ. Въ фигурѣ юноши, кажется, лучше всего удались мускулистыя руки и особенно шерстяная шапка. Что же касается до самаго поцѣлуя (потому что въ живописи всякая мелочь важна), то, можетъ-быть, художникъ вѣрнѣе бы удержался въ средствахъ и границахъ своего искусства, если бы такъ повернулъ оба лица, чтобы не было непріятной трещины между губами юноши и щекою красавицы.

Отличная отдѣлка пояса, чалмы, оружія, въ портретѣ персидскаго шаха Боровиковскаго (№ 8) показываетъ, что не со вчерашняго дня наша школа живописи умѣетъ усвоить себѣ мелочную ювелирную технику Жераръ Дова или Мьериса; а «Пріобщеніе Крестьянки» Венеціанова (№ 9) можетъ служить образцомъ для новѣйшихъ художниковъ, какъ относиться къ простонародной Руси. Сколько благороднаго спокойствія и твердости воли передъ судьбою въ этомъ мирномъ крестьянскомъ семействѣ, въ которомъ домашній обиходъ вдругъ остановился, передъ грозною мыслію о смерти, въ торжественную минуту священнаго таинства! Старуха-мать ищетъ забыться отъ тоски въ земныхъ поклонахъ; старикъ-отецъ печаленъ, но тихъ, потому что много всего насмотрѣлся на своемъ вѣку. Мужикъ среднихъ лѣтъ, должно быть, мужъ больной, совсѣмъ оторопѣлъ, ухватился руками за кровать, будто забылъ, что во время службы надо молиться. Онъ даже немножко разинулъ ротъ, будто поглупѣлъ; но онъ не смѣшонъ, потому что жалокъ, потому что и въ этой простонародной натурѣ чувствуется знакомая всякому образованному человѣку безутѣшная горесть. Но особенно хорошо главное дѣйствующее лицо этой крестьянской драмы, самъ сельскій священникъ, въ своей полинялой ризѣ. Онъ старъ и сѣдъ, онъ привыкъ уже въ своей практикѣ къ такимъ сценамъ, и съ равнодушіемъ судьбы исполняетъ свой долгъ. Еще равнодушнѣе дьячокъ; потому художникъ постановилъ его задомъ къ зрителю, между тѣмъ какъ лицо священника въ крутомъ поворотѣ чуть видно; и больная, должно-быть, на этомъ лицѣ, столько же сколько и въ читаемыхъ молитвахъ, нашла себѣ утѣшеніе, и съ надеждою готова воротиться къ жизни: по крайней мѣрѣ ни одна черта ея спокойнаго лица не обнаруживаетъ ни страха, ни тоски, ни даже болѣзненности.

Для контраста перейду къ «Крестьянскому семейству» Корзухина (№ 56). Трудно опредѣлить, какую цѣль имѣлъ художникъ въ изображеніи

этой отвратительной сцены, въ которой допившійся до скотскаго безобразія мужикъ, весь въ отрепьяхъ и развращенный, вламывается въ свою избу, гдѣ убитая горемъ и лишеніями жена его, для возбужденія трогательнаго впечатлѣнія, будто нервная дама, оцѣпенѣвши, сидитъ на полу, окруженная своими ребятишками. Все ужасное, даже безобразное и грязное допускается въ искусствѣ только при томъ условіи, чтобы было освѣщено мыслію, и постановлено съ тактомъ и вкусомъ.

Впрочемъ, во всякомъ случаѣ не дурно, что новые художники не забываютъ русскаго мужичка, хотя бы ради его безобразія, если ужь не хотятъ найдти въ себѣ болѣе симпатическихъ съ нимъ связей. Якоби въ «Продавцѣ Лимоновъ (№ 53), кажется, пробовалъ схватить смѣтливость, бойкость и шельмовство простонародной натуры. Но не слишкомъ ли много потратилъ онъ разгульнаго выраженія на лицѣ человѣка, который не балагуритъ съ какою-нибудь смазливою торговкой, а только хочетъ продать лимонъ. Не слишкомъ ли много веселой тревоги изъ-за пустяковъ? — Болѣе серіозную цѣль поставилъ себѣ художникъ въ «Свѣтломъ праздникѣ нищаго» (№ 52). Старикъ нищій, драпированный самыми причудливыми лохмотьями, сидитъ, и, склонивши нѣсколько голову, задумался, между тѣмъ какъ бѣлоголовый ребенокъ подноситъ къ нему дряннаго щенка. Женщина, подавшая на столъ нищему разговѣться, на минуту остановилась, будто выжидая, когда нищій очнется отъ своей думы. Простонародныя черты лицъ и нищаго и бабы схвачены удачно; но желалось бы большей опредѣленности въ мысли этой сцены. Несравненно удачнѣе Чернышовъ въ «Отъѣздѣ помѣщика» (№ 44) схватилъ холопскій типъ въ отъѣзжающемъ съ помѣщикомъ слугѣ, въ маломъ лѣтъ подъ сорокъ, которому будто ребенку, даетъ строгое наставленье его престарѣлый отецъ. Взглянувши на этого отупѣвшаго холопа, на всю жизнь обреченнаго на несовершеннолѣтіе; вы непремѣнно припомните, что гдѣ-то видѣли его уже много разъ въ вѣковѣчной кабалѣ у разныхъ господъ, то дремлющимъ въ грязной передней на коникѣ за починкою барскаго сапога, то опрометью бѣгущимъ на барской посылкѣ, то воровски пробирающимся изъ кабака. Вотъ и теперь, можетъ быть, ему даютъ только разумный совѣтъ, а ужь ему кажется онъ острасткою. Едва ли это не лучшій эпизодъ во всей картинѣ.

Гоголь и обличительная литература, безъ сомнѣнія должны были оказать вліяніе на русскихъ художниковъ въ изученіи и возсозданіи дѣйствительности. Въ промежутокъ времени между комедіями Гоголя и г. Островскаго появилась столько же остроумная живописная комедія Ѳедотова «Приходъ жениха» (№ 30). Показывая эту картину своимъ знакомымъ, веселый художникъ, пародируя базарный раекъ, самъ объяснялъ ее шутли-

выми стихами собственнаго сочиненія. Въ этой комедіи все хорошо, все у мѣста, начиная отъ этого избоченившагося майора, который, вертя свой усъ, самодовольно идетъ на приступъ, увѣренный уже въ побѣдѣ — до этой кошки, которая загребаетъ гостей, до этихъ обычныхъ украшеній на стѣнахъ, съ архіерейскимъ портретомъ по срединѣ и съ генералами и видомъ Соловецкаго монастыря по сторонамъ. Отецъ невѣсты хоть и радъ высокому посѣщенію, но немного струхнулъ и спѣшитъ почтительно застегнуть свой кафтанъ. Пышно разукрашенная невѣста совсѣмъ растерялась и руки растопырила, даже уронила на полъ носовой платокъ. Жеманство замѣняетъ ей грацію.

Не буду говорить о ландшафтахъ, потому что этотъ родъ живописи неуловимъ словами, какъ музыка. Замѣчу только, что для лондонской выставки интереснѣе были бы русскіе виды, нежели Альбано, Капри и другія уже слишкомъ избитыя темы. То же можно сказать и о сценахъ изъ иностранной жизни.

Въ заключеніе надобно пожалѣть, что по милости фотографіи портретная живопись приходитъ въ упадокъ. Порвалась еще нить, которою могла бы скрѣпляться связь русской школы живописи съ русскою жизнію на разныхъ ступеняхъ ея сословнаго развитія. Было время, когда даже мѣщане находили приличнымъ снимать съ себя портреты, вывѣшивая ихъ для парада въ лучшей комнатѣ. Живопись, благодаря распространенію портретовъ, могла бы далеко пустить корни въ среднихъ и низшихъ классахъ, образуя въ нихъ вкусъ. Но кромѣ того, въ интересѣ будущихъ успѣховъ самой живописи, обращающейся теперь за сюжетами къ дѣйствительности, надобно опасаться, чтобъ упадокъ портретнаго рода не ослабилъ въ художникахъ того зоркаго вниманія, которое такъ сильно изощрялось нѣкогда на портретѣ.

Къ самому концу мы нарочно отложили нѣсколько словъ о знаменитой картинѣ Нефа «Купающаяся» (№ 24), которая въ настоящее время пользуется такою популярностью, что въ Эрмитажѣ трудно пробраться къ ней изъ-за толпы живописцевъ, снимающихъ съ нея копіи. Уже на портретахъ Левицкаго замѣтили мы, какою твердою рукой русская живопись завладѣла тайнами европейскаго искусства. И неужели эта «Купающаяся» долго будетъ увѣрять насъ, что съ тѣхъ поръ мы ни на волосъ не двинулись впередъ, ни въ эстетическомъ воспитаніи, ни даже въ техникѣ, несмотря на дѣятельность такихъ мастеровъ, какъ Брюлловъ и Ивановъ? Неужели десятки живописцевъ копирующихъ эту обнаженную красавицу, не успѣли замѣтить, какъ не натурально плоска эта пожелтѣвшая спина ея, какъ складки полотна походятъ больше на полосы мѣлу, какъ вся эта зелень больше напоминаетъ

намалеванные сады на картинкахъ парижскихъ модъ, и какъ, наконецъ, безсмысленно кокетлива эта купающаяся, которая сидитъ на берегу не ради своей собственной потребы, а только для публики, чтобы для чего-то кивнуть ей своимъ пальчикомъ?

Еще два слова. Чтобъ идти впередъ, художникъ въ своей мастерской снисходительно выслушиваетъ всякое замѣчаніе посѣтителя, и дѣльное и не дѣльное; и хула, хотя бы незаслуженная, всегда для него полезнѣе похвалы. Искреннее желаніе пользы и высокое уваженіе къ благородной дѣятельности художниковъ оправдаютъ нѣкоторую, можетъ-быть, и излишнюю откровенность этихъ замѣтокъ, которыя выдаются впрочемъ только за личныя впечатлѣнія, всегда болѣе или менѣе шаткія и обманчивыя.

ИКОНОПИСНОЕ БРАТСТВО.

Въ небольшомъ кружкѣ ученыхъ, преимущественно изъ университета, оружейной палаты и московскаго музея, при участіи нѣкоторыхъ любителей и иконописцевъ, составилась мысль о необходимости основать въ Москвѣ иконописное общество или братство. Еслибъ иконопись принадлежала въ русскомъ быту уже къ отжившимъ преданіямъ, то предполагаемое братство сходствовало бы съ тѣми заграничными обществами, которыя имѣютъ предметомъ только сохраненіе въ цѣлости старинныхъ памятниковъ, огражденіе ихъ отъ варварскаго посягательства на разрушеніе и реставрированіе, и наконецъ ученое описаніе ихъ съ приложеніемъ снимковъ. Все это будетъ входить въ обязанности братства, но не должно ограничивать болѣе широкаго круга его дѣятельности, потому что иконопись для русскаго народа составляетъ такой же существенный и до сихъ поръ современный элементъ жизни, какъ и многіе другіе нравственные интересы, опредѣляющіе ея національную физіономію. Древнія школы иконописи, на время закоснѣвшія въ ремесленномъ производствѣ суздальскомъ или арзамасскомъ, не перестаютъ оказывать громадное дѣйствіе на распространеніе въ народѣ тѣхъ же религіозныхъ идей и представленій, какія во времена царя Алексѣя Михайловича господствовали въ царской школѣ или ранѣе въ школѣ новгородской. Старообрядцы и люди набожные изъ православныхъ знаютъ толкъ въ старинныхъ иконахъ, и даже не лишены нѣкотораго эстетическаго вкуса, сколько было возможно развить его на бѣдныхъ элементахъ стариннаго стиля, и сверхъ того безъ всякаго руководящаго вліянія со стороны науки и образованныхъ художниковъ. Однимъ словомъ, иконопись на Руси не принадлежитъ только археологіи, изучающей отжившее, но, какъ дѣятельный элементъ, она состоитъ въ противодѣйствіи съ новымъ свѣтскимъ художествомъ, и ему противополагаетъ себя точно такъ же, какъ церковная литература противополагается свѣтской, а въ народномъ обученіи азбука церковная — гражданской.

Мы живемъ въ такое время, когда иконоборство, религіозныя гоненія и всякія другія нравственныя насилія не мыслимы; когда всякому принципу, глубоко коренящемуся въ жизни народа, даются права гражданства, когда заявленію всякой мысли стараются дать возможный просторъ, чтобъ она свободно себя высказала, и вслѣдствіе своей свободной дѣятельности, сама опредѣлила права на свое законное существованіе, или, какъ явленіе отжившее, уступила мѣсто другимъ, новымъ и болѣе плодотворнымъ. Имѣя въ виду эту гуманную терпимость мнѣній и убѣжденій, предполагаемое братство всего меньше надѣется встрѣтить себѣ противодѣйствія со стороны людей истинно образованныхъ, хотя бы они вовсе не раздѣляли понятій братства объ иконописи и ея значеніи въ русской жизни. Если же оно встрѣтило бы себѣ гоненіе отъ неумѣренныхъ поборниковъ всякой новизны, то тѣмъ самымъ оно только сильнѣе убѣдилось бы, что дѣло, которому оно посвящаетъ себя, имѣетъ существенную важность въ русскомъ быту, потому что въ противникахъ возбуждаетъ подозрѣніе, негодованіе, насмѣшки и ненависть, то-есть такія чувства, которыя человѣкъ высказываетъ только тогда, когда его тронутъ за живое.

Если иконописи суждено уже невозвратно пасть, то не спасутъ ее никакія общества и братства; если же для нея мерцаетъ будущее, то чѣмъ скорѣе наука и образованность подадутъ свою руку иконописцу, тѣмъ скорѣе оправдаются ожиданія и надежды, и тѣмъ вѣрнѣе опредѣлится путь для будущихъ успѣховъ.

Какъ ни противоположны въ своихъ средствахъ и цѣляхъ свѣтское художество и иконопись, однако предполагаемое братство не будетъ исключительно держаться односторонняго направленія. Оно будетъ противодѣйствовать ремесленному застою указаніями на необходимость развиваться и идти впередъ. Ни мастера новгородской и псковской школы, ни послѣдователи Симона Ушакова, не гнушались западными образцами, и сколько могли, вносили изъ нихъ освѣжающіе элементы въ свои произведенія. Современные успѣхи въ разработкѣ средневѣковой христіянской археологіи, съ одной стороны, а съ другой, успѣхи самой живописи, задающей себѣ новыя задачи въ воспроизведеніи жизни и природы, даютъ новыя, богатыя средства для образованія иконописца. Предполагаемое братство, такимъ образомъ, имѣетъ своею цѣлію не освятить во имя науки застой и ремесло, но вывести иконопись изъ ремесленной колеи, указавъ ей высшія задачи въ свободной дѣятельности художественнаго творчества, заботиться о расширеніи свѣдѣній иконописца и образованіи его вкуса. Средства для этой цѣли братство найдетъ не въ одномъ только византійскомъ и древне-христіянскомъ искусствѣ, не въ однихъ иконописныхъ преданіяхъ восточныхъ, но и

въ западныхъ школахъ, какъ въ раннихъ, такъ даже и въ позднѣйшихъ, по скольку это будетъ способствовать для достиженія предназначенныхъ цѣлей. Отсюда само собою уже явствуетъ, что точкою отправленія для будущихъ успѣховъ иконописи, братство не признаетъ эпоху упадка византійскаго стиля, закоснѣвшую на Руси въ позднѣйшемъ ремесленномъ производствѣ. Трудно опредѣлить впередъ, какъ поведется предполагаемое дѣло; но едва ли можно сомнѣваться, что примирительною, нейтральною территоріей будетъ искусство древне-христіянское, въ лучшихъ его памятникахъ, какова, напримѣръ, живопись римскихъ катакомбъ. Этотъ ранній стиль христіянскаго искусства не противорѣчитъ подражанію природѣ и воодушевляетъ къ воссозданію изящныхъ формъ и цвѣтущаго колорита. Слѣдующія за тѣмъ произведенія византійскаго искусства, особенно до X вѣка и нѣсколько позднѣе, держась преданій древне-христіянскаго изящества, вмѣстѣ съ тѣмъ предлагаютъ самые лучшіе образцы церковнаго строгаго стиля, выработаннаго Византіей. Шагъ далѣе по этому направленію поведетъ иконописца къ сухости и безжизненности; возвращеніе назадъ, къ преданіямъ древне-христіянскимъ, ставитъ его лицомъ къ лицу съ природой и античною красотой, которыя столько же примирятъ его съ Рафаэлемъ и Альбрехтомъ Дюреромъ, сколько и со всѣми успѣхами новѣйшей живописи. Однимъ словомъ, какъ скоро иконописецъ сознаетъ въ себѣ художника, онъ не будетъ противополагать свою икону картинѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ почтетъ безсмысленнымъ выдавать за церковную икону тѣ картины религіознаго содержанія, которыми теперь хотятъ замѣнить иконопись. Указывая пути къ эстетическому и научному образованію иконописца, братство не посягнетъ на его самостоятельность, и не сгладитъ отличительныхъ свойствъ его дѣятельности подъ однообразный уровень академическаго стиля.

Расширяя кругъ эстетическихъ элементовъ иконописи, это общество должно служить примирительною средой между иконописцемъ и такъ-называемымъ академическимъ художникомъ. Конечно, между ними ничего не могло быть общаго, пока иконопись механически шла по колеѣ ремесленной, а академическое художество, воспитывая себя на образцахъ позднѣйшей западной живописи, не могло питать никакого сочувствія къ кореннымъ преданіямъ русской жизни. Но когда иконописецъ воспитаетъ въ себѣ художника, тогда, безъ сомнѣнія, и художникъ съ своими развитыми средствами, не погнушается быть иконописцемъ. Если иконописцу предполагаемое братство дастъ средства къ эстетическому образованію, то художника оно сблизитъ съ національными преданіями иконописи. Дальнѣйшее образованіе и иконописца, и художника будетъ зависѣть отъ обоюднаго вліянія ихъ практической дѣятельности, направляемой братствомъ, членами

котораго будутъ и тотъ, и другой, съ такимъ же правомъ голоса, какъ члены археологи и ученые специялисты.

Было время, когда художникъ соединялъ въ себѣ не только живописца, архитектора и скульптора, какъ Микель Анджело, но и спеціяльнаго ученаго, изслѣдовавшаго законы геометріи, перспективы, анатоміи и другихъ наукъ, соприкосновенныхъ искусству, какъ Леонардъ да Винчи, Альбрехтъ Дюреръ и многіе другіе. Рафаэль былъ отличнымъ знатокомъ археологіи. Теперь, при раздробленіи наукъ и искусствъ на множество вѣтвей, спеціяльныя направленія все больше и больше развиваются въ ущербъ универсальности знаній и практическихъ способностей, сосредоточивавшейся нѣкогда въ одномъ лицѣ. Предполагаемое братство имѣетъ цѣлію способствовать мѣнѣ свѣдѣній и наблюденій между спеціялистами учеными, спеціялистами художниками и иконописцами. Чего нельзя достичь въ настоящее время усиліями одной личности, къ тому будетъ стремиться цѣлое братство совокупными силами. Будущее покажетъ, приведетъ ли это къ желаемой цѣли, но самая попытка заслуживаетъ полнаго вниманія со стороны людей, заинтересованныхъ національными вопросами.

Чтобы пояснить изложенныя здѣсь общія начала, нѣкоторыми подробностями, можно указать, чѣмъ можетъ быть полезно на первыхъ порахъ предполагаемое братство иконописцу и художнику, принимающему на себя подрядъ на церковную живопись.

Иконописцы, слѣдуя сохраняющимся между ними образцамъ или подлинникамъ, не имѣютъ средствъ знать или имѣть подъ руками ничего другаго. Братство не только укажетъ имъ новые образцы въ древне-христіянскомъ и византійскомъ искусствѣ, но и самые подлинники иконописные объяснитъ съ точки зрѣнія археологической и опредѣлитъ ихъ различныя редакціи, и такимъ образомъ освѣтитъ сознаніемъ то, чѣмъ доселѣ иконописцы пользовались безсознательно.

Живописцы-академики часто затрудняются, какъ писать того или другаго святаго, то или другое *обимя* Богородицы, а обратиться за справкою къ иконописцамъ брезгуютъ. Братство дастъ имъ подлинники, и толковые и лицевые, и объяснитъ ихъ съ точки зрѣнія археологической и эстетической.

Иные оригиналы, сохраняющіеся въ официяльныхъ хранилищахъ или у частныхъ лицъ, недоступные иконописцамъ и художникамъ, могутъ быть доступными при содѣйствіи братства, если оно пріобрѣтетъ авторитетъ.

Украшеніе храмовъ иконами и другими произведеніями искусства, постоянно поддерживаемое и распространяемое значительными пожертвованіями благочестивыхъ строителей, вообще остается въ тунѣ, безъ всякаго отзыва и интереса со стороны такъ-называемой образованной публики, и,

безъ сомнѣнія, не по равнодушію къ этому предмету, но по отсутствію или недостатку постояннаго ученаго, литературнаго или художественнаго органа, который время отъ времени поддерживалъ бы въ публикѣ интересъ къ новостямъ по церковному украшенію. Это важное дѣло должно лежать на обязанности членовъ предполагаемаго братства. Критическія обозрѣнія новыхъ подѣлокъ, составляемыя учеными специялистами при содѣйствіи самихъ художниковъ и иконописцевъ, будутъ руководить этимъ дѣломъ, очищая и направляя вкусъ.

Такъ какъ членами братства могутъ быть и ученые, и художники, и иконописцы, и вообще любители, какъ изъ свѣтскихъ, такъ и изъ духовныхъ лицъ, то оно не можетъ стать во враждебное отношеніе ни къ наукѣ, ни къ иконописнымъ школамъ, ни къ академіи художествъ. На своей нейтральной почвѣ оно имѣетъ въ виду не вредить, а помогать общему дѣлу.

Все возбуждающее подозрѣніе и внушающее боязнь или зависть должно быть устранено въ уставѣ предполагаемаго братства. Оно не будетъ посягать на выгодные заказы, чтобы раздавать ихъ своимъ кліентамъ. Оно не будетъ преслѣдовать стѣснительною цензурой, потому что должно почерпать свои основанія изъ точныхъ данныхъ науки и искусства. Но, если оно пріобрѣтетъ заслуженный авторитетъ, то оно не должно будетъ отказываться отъ тѣхъ правъ, которыя будутъ даны ему признаніемъ публики, соотвѣтственно его дѣятельности. Эти права должны быть не даны уставомъ, а снисканы собственными заслугами братства. Они могутъ принадлежать только будущему, если осуществленіе предположеннаго братства и его полезная дѣятельность докажутъ возможность будущности для самой иконописи.

Сложенное изъ разнообразныхъ элементовъ, братство не можетъ налагать однообразнаго уровня на дѣятельность иконописцевъ и художниковъ. Оно должно стоять за разнообразіе въ развитіи иконописныхъ школъ, опредѣляемое разными оттѣнками въ преобладаніи того или другаго направленія, начиная отъ самаго строгаго и сухаго стиля византійскаго до видимаго преобладанія натуры, впрочемъ въ предѣлахъ церковнаго стиля. Въ этомъ отношеніи братство могло бы своими стремленіями восполнять то, чего не достаетъ ни академіи художествъ, ни существующимъ нынѣ иконописнымъ школамъ. И академія и школы стоятъ за исключительность своего направленія, и естественно стремятся къ замкнутости и подчиненію отдѣльныхъ личностей общему центру, около котораго они группируются. При такомъ порядкѣ вещей самостоятельное развитіе художественной личности парализуется авторитетомъ, который тѣмъ болѣе тяготѣетъ надъ свободою художника, чѣмъ болѣе имѣетъ офиціяльный характеръ, какъ это оказывается въ академіи.

Чѣмъ меньше на первыхъ порахъ будетъ лежать внѣшнихъ обязанностей на членахъ Общества, тѣмъ скорѣе оно составится и тѣмъ энергичнѣе заявитъ свою дѣятельность. Какъ братство, едва ли оно будетъ нуждаться въ предсѣдателѣ. Состоя не изъ однихъ любителей, которые могутъ быть богаты, но изъ художниковъ и иконописцевъ, своими руками добывающихъ себѣ копѣйку, едва ли братство можетъ обязать своихъ членовъ какимъ-нибудь взносомъ опредѣленной суммы. Специяльныя познанія и художественная или иконописная практика членовъ братства будутъ болѣе дорогимъ вкладомъ, который не замедлитъ обезпечить его существованіе, если только самая мысль о необходимости поддержать иконопись совокупными силами науки и искусства найдетъ себѣ сочувствіе въ публикѣ.

Очень можетъ быть, что не всѣ изложенныя мною здѣсь соображенія окажутся вполнѣ примѣнимы къ уставу братства. Можетъ-быть другіе обсудятъ это дѣло основательнѣе и точнѣе, если только оно пойдетъ въ ходъ. Мои замѣтки имѣютъ единственною цѣлью — возбудить вопросъ и постановить его на видъ публикѣ, заинтересованной русскимъ церковнымъ искусствомъ.

ИЗДАНІЯ МОСКОВСКАГО ПУБЛИЧНАГО МУЗЕЯ.

Недавно открытый въ Москвѣ Публичный Музей уже успѣлъ заявить о своей полезной дѣятельности обширнымъ предпріятіемъ по изданію фотографическихъ снимковъ съ византійскихъ миніатюръ изъ греческихъ рукописей, хранящихся въ московскихъ библіотекахъ. Изданіе предназначается какъ для русской, такъ и для иностранной публики; потому предисловія и объявленія къ рисункамъ принято печатать на двухъ языкахъ: на русскомъ, или, гдѣ окажется нужнымъ, на церковнославянскомъ, и на французскомъ.

Въ настоящее время вышелъ первый выпускъ этого изданія, содержащій въ себѣ фотографическіе снимки съ миніатюръ рукописнаго акафиста Божіей Матери, хранящагося въ Сvнодальной Библіотекѣ (№ 429). Въ ученомъ предисловіи объясняется происхожденіе, составъ и значеніе акафиста и опредѣляется вѣкъ рукописи, къ сожалѣнію не означенной годомъ, когда была писана. Миніатюры, по всему вѣроятію, рисованы не раньше XII вѣка; что же касается до снимковъ въ нихъ, то они отлично сдѣланы въ *Русской фотографіи* и наклеены на самой лучшей картонной бумагѣ; такъ что это великолѣпное изданіе, предназначаемое московскимъ музеемъ для мѣны съ дорогими изданіями какъ русскихъ такъ и заграничныхъ обществъ, преимущественно съ художественными, съ честію можетъ засвидѣтельствовать столько же о фотографическомъ искусствѣ русскихъ мастеровъ и художниковъ, сколько и о пробудившейся наконецъ у насъ потребности съ должнымъ уваженіемъ относиться къ источникамъ нашей національности и не щадить значительныхъ пожертвованій для ихъ обнародованія.

Акаѳистъ Божіей Матери, какъ и другіе въ послѣдствіи составленные, состоитъ изъ 25 пѣсней, именно изъ 12-ти пространныхъ, называемыхъ икосами, и 13-ти краткихъ, или кондаковъ. Въ тѣхъ и другихъ къ похвалѣ Богоматери присовокупляются краткія упоминанія о важнѣйшихъ событіяхъ изъ Ея жизни, каковы Благовѣщеніе, Рождество Іисуса Христа, Поклоненіе

волхвовъ, Срѣтеніе. Каждой пѣсни соотвѣтствуетъ миніатюра, которыхъ и слѣдовало бы быть 25; но за отсутствіемъ одной, при 12-мъ икосѣ, вѣроятно, вырѣзанной, ихъ только 24. Сначала сюжеты миніатюръ соотвѣтствуютъ Евангельскимъ событіямъ, въ акафистѣ упоминаемомъ, но потомъ, за отсутствіемъ историческихъ намековъ въ послѣднихъ пѣсняхъ, онѣ выражаютъ вообще нравственно-религіозныя идеи болѣе отвлеченнаго текста, однако такъ искусно, что не менѣе первыхъ предлагаютъ наглядное объясненіе.

Такъ какъ содержаніе акаѳиста Богородицѣ болѣе или менѣе извѣстно всякому русскому человѣку, то, вѣроятно, вниманіе читателя не утомится краткимъ перечнемъ содержанія миніатюръ въ связи съ соотвѣтствующими имъ текстами.

1) Богородица съ распростертыми молебно руками сидитъ на престолѣ; прекрасная фигура, изящно драпированная. При текстѣ: *Взбранной воеводѣ побѣдительная*. Конд. 1.

2) Богоматерь сидитъ съ веретеномъ въ рукѣ, граціозно поворачивая голову къ благовѣствующему архангелу Гавріилу. Икосъ 1.

3) Сидя же она говоритъ ему; при текстѣ: *Видящи святая себе въ чистотѣ, глаголетъ Гавріилу дерзостно*. Конд. 2.

4) Продолженіе той же сцены. Ик. 2. Въ этихъ трехъ сценахъ миніатюристъ искусно выполнилъ свою задачу, выразивъ живыми и характеристическими жестами Дѣвы Маріи, исполненными граціи и достоинства, волнующія Ея ощущенія, быстро смѣняющія другъ друга.

5) Богородица стоитъ одна посреди миніатюры, осѣняемая съ неба божественнымъ лучомъ; при текстѣ: *Сила Вышняго осѣни тогда къ зачатію браконеискусную*. Конд. 3. Прекрасная наивная фигура, въ которой восторженность умѣряется новостью ея положенія и нѣкоторымъ испугомъ отъ внезапности событія.

6) Цѣлованіе Елисаветы. Стремительное движеніе двухъ женскихъ фигуръ, бросающихся другъ другу въ объятія, исполнено правды и естественности. Драпировка богатая, въ античномъ стилѣ, такъ изящно подчинявшемъ складки одѣянія движеніямъ частей тѣла. Ик. 3.

7) Іосифъ и Дѣва Марія стоятъ при колоннахъ зданія съ куполомъ. Движенія обѣихъ фигуръ слишкомъ порывисты и угловаты, какъ это часто встрѣчается въ византійскихъ произведеніяхъ, особенно начиная съ XI вѣка, то-есть съ эпохи видимаго паденія этого стиля.—Текстъ: *Бурю внутрь имѣя помышленій сумнительныхъ, цѣломудренный Іосифъ смятеся, къ тебѣ зря, небрачнѣй*. Конд. 4.

8) Въ вертепѣ сидитъ Богоматерь съ младенцемъ Христомъ на ру-

кахъ. Изящная фигура, граціозно приклоняющая свою голову къ младенцу. Около—Іосифъ, сидитъ отдѣльно. Надъ вертепомъ ангелы, будто идутъ по горѣ, въ которой сдѣланъ вертепъ. Со стороны по горѣ всходитъ пастухъ. Текстъ: *Слышаша пастыріе ангеловъ поющихъ плотское Христово пришествіе, и текше яко къ пастырю, видятъ сего.* Ик. 4.

9) Волхвы скачутъ на коняхъ, руководимые звѣздою. Въ рисункѣ и движеніяхъ человѣческихъ фигуръ и коней видно стремленіе къ подражанію природѣ. Только жаль, что эта миніатюра очень стерлась.—Текстъ: *Боготечную звѣзду узрѣвше, волсви тоя послѣдоваша зари.* Конд. 5.

10) Волхвы приближаются пѣшкомъ на поклоненіе Христа, сидящаго на колѣняхъ у Богоматери, въ горномъ вертепѣ. Ик. 5.

11) Они возвращаются въ Вавилонъ. Конд. 6. Недостатокъ перспективы и ландшафтнаго искусства рѣзко бросаются въ глаза, когда волхвъ, вступающій во врата Вавилона, кажется цѣлою головой выше стѣнъ этого города. Въ костюмѣ волхвовъ особенно любопытны пирамидальныя короны на ихъ головахъ, въ родѣ китайскихъ построекъ въ нѣсколько ярусовъ.

12) Богородица приближается къ городу, окруженному стѣнами; со зданій летятъ внизъ идолы. Возлѣ стѣнъ двѣ мужскія фигуры, благоговѣйно склоняются. Текстъ: *Возсіявый во Египтѣ просвѣщеніе истины, отгналъ еси лжи тму.* Ик. 6.

13) По одну сторону алтаря стоитъ Богородица, по другую Симеонъ держитъ въ рукахъ младенца Христа, котораго онъ принялъ отъ Богородицы. Это изображеніе Срѣтенія. Конд. 7. Особенно любопытна архитектура алтаря съ сѣнію на столбахъ и съ завѣсою.

14) На великолѣпномъ тронѣ въ отличномъ византійскомъ стилѣ, сидитъ Богородица съ Христомъ-младенцемъ на колѣняхъ и простираетъ одну руку къ толпѣ молящихся, которыхъ Христосъ благословляетъ.—Текстъ: *Новую показа тварь, явлься Зиждитель намъ* и проч. Ик. 7.

15) Богородица въ вертепѣ, въ полулежачемъ положеніи; около Христосъ-младенецъ въ ясляхъ, спеленутый; изъ-за яслей видны голова коня и голова быка. Около, внѣ вертепа, толпа людей, старцевъ и юношей; въ стремительныхъ движеніяхъ, простираютъ руки вверхъ, соотвѣтственно тексту: *Странное рождество видѣвше, утранимся міра, умъ на небеса преложше.* Конд. 8.

16) Христосъ, въ зрѣломъ возрастѣ, съ бородою, сидитъ на престолѣ, благословляя своею десницей. Какъ здѣсь, такъ и въ другихъ маніатюрахъ этой рукописи, строгій и сосредоточенный типъ Христа напоминаетъ изображеніе этой же фигуры въ знаменитой картинѣ Иванова «Проповѣдь Іоанна Крестителя». Престолъ замѣчательно сходенъ съ изображаемыми въ

русскихъ мѣдныхъ образкахъ. Сверхъ того онъ вставленъ въ изящную архитектурную обстановку, въ видѣ ниши. Текстъ: *Весь бѣ въ нижнихъ и вышнихъ никакоже отступи неописанное Слово*. Ик. 8.

17) Христосъ, въ такомъ же типѣ, стоящій въ сіяніи, окруженномъ ангелами и херувимами, соотвѣтственно тексту: *всякое естество ангельское удивился великому твоего вочеловѣченія дѣлу*. Конд. 9. Подобные сюжеты, какъ въ древнихъ, такъ и въ позднѣйшихъ русскихъ миніатюрахъ, особенно могутъ быть рекомендованы для украшенія внѣшнихъ стѣнъ храмовъ прилѣпами или живописью. Съ богатою группировкой фигуръ они соединяютъ разнообразіе линій, которыя изящно могутъ наполнить поверхность стѣны.

18) Богородица сидитъ на престолѣ. Около стоятъ онѣмѣвшіе ораторы, соотвѣтственно тексту: *вѣтія многовѣщанныя, яко рыбы безгласныя видимъ отъ тебе, Богородице, не доумѣваютъ бо глаголати*. Ик. 9. Въ костюмѣ ораторовъ особенно замѣчательны высокія шапки въ родѣ клобуковъ.

19) Миніатюра совсѣмъ стерлась, впрочемъ замѣтенъ идущій Христосъ, соотвѣтственно тексту: *Спасти хотя міръ, иже всѣхъ украситель, къ сему самообѣтованъ пріиде*. Конд. 10.

20) Богородица сидитъ между толпами дѣвицъ по обѣ стороны, соотвѣтственно тексту: *Стѣна еси дѣвамъ*. Ик. 10. Нѣкоторыя фигуры дѣвицъ отличаются красотою и естественностью, только въ худобѣ и костлявости ихъ обнаженныхъ выше локтя рукъ чувствуется уже суровость византійскаго стиля.

21) Христосъ стоитъ подъ легкимъ куполомъ, поддерживаемымъ четырьмя столбиками. Въ одной рукѣ держитъ Евангеліе, другою благословляетъ. Направо отъ него монахи и святители въ крещатыхъ ризахъ, налѣво Іудеи въ широкихъ одѣяніяхъ съ длинными рукавами и въ остроконечныхъ шапкахъ. Для живописцевъ могутъ быть полезны костюмы той и другой группы. Текстъ: *Пѣніе всякое побѣждается.... равночисленныя бо песка пѣсни аще приносимъ ти, Царю святый* и пр. Конд. 11.

22) Богородица стоитъ въ сіяніи. Передъ нею большая свѣча, почти во весь ея ростъ, въ подсвѣчникѣ. Толпа усердно молится, съ извѣстными не граціозными движеніями византійскаго рисунка, напоминающими наивныя позы русскихъ благочестивыхъ крестьянъ. Текстъ: *Свѣтопріемную свѣщу, сущимъ во тмѣ явльшуюся, зримъ святую Дѣву*. Ик. 11.

23) Сошедшій во адъ Христосъ стремительно приближается къ затвореннымъ двумя половинками вратамъ ада. По ту сторону воротъ толпа народу. Конд. 12.

24) Посреди миніатюры на четвероугольной доскѣ образъ Богородицы съ младенцемъ, Одигитріи, какъ у насъ пишется *вѣимя* Богородицы Тихвин-

ской. Отъ образа спускается пелена, по обычаю и доселѣ употребляемому на Руси. По одну сторону иконы толпа Іудеевъ въ своихъ типическихъ шапкахъ, по другую монахи и святители, воспѣвающіе: *О всепѣтая Мати* и проч. Конд. 13. Живописцамъ и иконописцамъ особенно будетъ интересно изображеніе богородичной иконы, одно изъ древнѣйшихъ, съ несомнѣннымъ указаніемъ эпохи. Черты Богородицы красивы, цвѣтъ лица натуральный, съ румянцемъ на щекахъ.

Эти миніатюры принадлежатъ къ лучшимъ образцамъ иконописи XII в., какъ по тонкости кисти, такъ и по живости колорита, ярко выступающаго на золотомъ фонѣ. Суровость византійскаго стиля еще не успѣла заглушить чувство изящнаго и природы. Византійское величіе гармонически соединяется съ нѣжностью и граціей ранняго, болѣе свободнаго стиля.

Заглавныя буквы, составленныя изъ звѣриныхъ фигуръ, масокъ или личинъ, листвы и другихъ фантастическихъ очертаній, гармонически раскрашенныя, съ золотыми разводами, еще болѣе миніатюръ свидѣтельствуютъ о значительномъ развитіи эстетическаго вкуса и художественности въ эпоху написанія рукописи. Очевидно, миніатюры и заглавныя буквы рисованы не одною и тою же рукою. Сначала былъ написанъ текстъ съ заглавными буквами, а для миніатюръ оставлены были мѣста, гдѣ слѣдовало имъ быть. Это явствуетъ изъ того, что миніатюристъ, не строго разсчитывая пространство для своихъ рисунковъ, иногда захватывалъ ими заглавныя буквы и даже надстрочные знаки текста.

Что касается до заглавныхъ буквъ, то хотя онѣ состоятъ изъ звѣриныхъ, птичьихъ фигуръ и особенно часто изъ змѣиныхъ, однако существенно отличаются отъ чудовищныхъ украшеній варварскаго, романскаго стиля, потому что кажутся воспоминаніемъ античныхъ арабесокъ. Въ греческихъ рукописяхъ XII и XIII вѣковъ такія буквы встрѣчаются часто, хотя не вездѣ въ такихъ изящныхъ, можно сказать, классическихъ формахъ, какъ въ этомъ Акаѳистѣ. Иныя изъ буквъ могутъ служить золотыхъ и серебрянныхъ дѣлъ мастерамъ отличными образцами для потировъ, чашъ, кубковъ и для другихъ издѣлій, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда очертаніе самой буквы согласуется съ формами какой-нибудь утвари, напримѣръ Ф, Т. Ѵ. Особенную свѣжесть этимъ узорчатымъ буквамъ придаетъ разнообразное сочетаніе фигуръ животныхъ съ масками и листвою.

Изготовляемый къ изданію слѣдующій выпускъ будетъ еще важнѣе для исторіи иконописи. Онъ будетъ содержать миніатюры изъ менологіевъ и мартилогіевъ по синодальнымъ рукописямъ XI вѣка, то-есть изображенія святыхъ и мучениковъ, въ порядкѣ мѣсяцеслова, или иконописный лицевой подлинникъ.—Завѣдывающій этимъ изданіемъ хранитель рукописей Румян-

цовскаго музея, г. Викторовъ пришелъ къ тому убѣжденію, что эти синодальныя миніатюры не только дополняютъ знаменитый менологій Василія Порфиророднаго, но даже одного съ нимъ происхожденія. Если это окажется дѣйствительно такъ, то изданія Московскаго Публичнаго Музея внесутъ капитальное открытіе въ исторію древне-христіанскаго искусства.

Въ заключеніе нельзя не выразить при этомъ случаѣ желанія, чтобы ревнители этого великолѣпнаго изданія вошли въ сношеніе съ г. Лобковымъ и, если можно, въ ближайшихъ же выпускахъ обнародовали снимки съ миніатюръ знаменитой греческой псалтыри, принадлежащей этому любителю. Можно впередъ ручаться, что приведеніе въ общую извѣстность этихъ миніатюръ распространитъ въ русской публикѣ болѣе точное и здравое понятіе о древне-христіянскомъ и византійскомъ искусствѣ, и дастъ богатый матеріялъ какъ для ученыхъ соображеній, такъ и для художественной практики иконописцевъ.

ДОМАШНІЙ БЫТЪ РУССКИХЪ ЦАРЕЙ ВЪ XVI И XVII СТОЛѢТІЯХЪ.

«Домашній бытъ Русскихъ Царей въ XVI и XVII стол.» составляетъ начало обширнаго сочиненія, предпринятаго г. Забѣлинымъ о *Домашнемъ бытѣ Русскаго народа* въ тѣхъ же столѣтіяхъ. Это сочиненіе должно обнимать главныя основы и существенную, самую полную часть исторіи Русской культуры; потому что, за недостаткомъ въ общественномъ развитіи, вся жизнь древней Руси преимущественно сосредоточивалась на семьѣ, въ домашнемъ быту. Отношеніе этого предмета къ Исторіи политической авторъ опредѣляетъ въ слѣдующихъ словахъ: «Въ Исторіи внутренняго развитія домашній бытъ народа составляетъ основной узелъ; по крайней мѣрѣ въ его уставахъ, порядкахъ, въ его нравственныхъ началахъ кроются основы всего общественнаго строя земли, не исключая и политической формы. Въ его средѣ воспитывается каждый дѣятель земли, и мало по малу созидаются тѣ силы, которыя потомъ управляютъ ходомъ Исторіи». (Введеніе, стр. VIII). Общія обозрѣнія быта всего народа, по періодамъ, безъ точнаго обозначенія, что́ собственно принадлежитъ тому или другому сословію, что́ выработалось вновь и что́ дошло по преданію, общія характеристики безъ тщательнаго указанія подробностей, авторъ считаетъ преждевременными; потому что общее тогда только можетъ быть безошибочно, когда будетъ выведено изъ частностей, и тѣмъ болѣе въ Исторіи народнаго быта, который весь слагается изъ мелочныхъ подробностей. Чтобы не растеряться въ подробностяхъ, авторъ излагаетъ Исторію Русскаго быта по главнѣйшимъ его представителямъ. Это типы государя или господаря, земца-кормителя, гостя-

капиталиста и промышленника, казака, церковника, подъячаго и т. д. Первый томъ сочиненія, имѣющій предметомъ «Домашній бытъ русскихъ Царей», долженъ дать полное понятіе о наиболѣе замѣтномъ, передовомъ типѣ нашей исторіи, о *государѣ* или *господарѣ*, не только въ тѣсномъ смыслѣ государя политическаго, но и въ смыслѣ общемъ, какъ собственника и владѣтеля, хозяина, который въ общей жизни именовался тѣмъ же словомъ и только впослѣдствіи выдѣлилъ изъ себя политическую власть. Потому изученіе этого типа обнимаетъ и жизнь боярства или дворянства вообще, со всѣми его служебными подраздѣленіями и бытовыми видоизмѣненіями.

Въ четырехъ главахъ 1-й части этого сочиненія, представленной на конкурсъ, излагается бытъ Русскихъ Царей въ слѣдующемъ порядкѣ. Сначала разсматривается самая мѣстность и внѣшнія подробности и обстоятельства, при которыхъ этотъ бытъ раскрывался. Это — государевъ дворъ или дворецъ; исторія его построенія, въ связи съ исторіею самой Москвы. Архитектура. Внѣшнее и внутреннее украшеніе. Живопись. Мебель. Утварь. Затѣмъ слѣдуетъ характеристика каждой части дворца и отдѣльныхъ палатъ въ связи съ политическимъ, домашнимъ и вообще съ бытовымъ ихъ назначеніемъ; а именно значеніе Царскихъ палатъ въ отношеніи обрядовъ, пріемовъ, собраній; значеніе Грановитой Палаты, золотой; значеніе крылецъ и т. п. И наконецъ — обрядъ государевой жизни, комнатной и выходной, то есть: историческій очеркъ жизни государя у себя дома и на выходахъ въ разныхъ церемоніяхъ, въ теченіе всего года; съ присовокупленіемъ описанія разныхъ характеристическихъ обрядовъ, каковы: дѣйство Страшнаго Суда, Цвѣтоносіе и Шествіе на осляти, Государево погруженіе въ Іордань и т. п. Для Исторіи боярской жизни при дворѣ особенно любопытны дѣла о нарушеніи чести государева двора и о дворянскомъ безчестьѣ. Наконецъ больше трети всей книги занято матеріалами (стр. 349—522), на основаніи которыхъ составлена эта книга. Сверхъ того приложены рисунки плановъ и фасадовъ Коломенскаго дворца и фасадъ Сольвычегодскихъ старинныхъ хоромъ Строгановыхъ; что же касается до старыхъ построекъ Кремлевскаго дворца, то авторъ обѣщаетъ приложить съ нихъ снимки при 2-й части (Введеніе, стр. XIV).

Главное достоинство этого сочиненія состоитъ въ свѣжести матеріаловъ, впервые авторомъ обнародованныхъ, въ добросовѣстномъ ихъ изученіи и въ вѣрности историческихъ характеристикъ этимъ источникамъ. Кромѣ общеизвѣстныхъ источниковъ, авторъ пользовался главнѣйшимъ образомъ *рукописями*, хранящимися въ Архивахъ Оружейной Палаты и Московской Дворцовой Конторы.

Архивъ Оружейной Палаты заключаетъ въ себѣ около 1300 рукопис-

ныхъ книгъ, въ листъ и въ четверку, и около 8000 столбцовъ или свитковъ [1]), относящихся къ XVII ст. и частію къ XVIII.

Въ Архивѣ Дворцовой Конторы сохраняется также нѣсколько книгъ и столбцовъ XVII ст., а большею частію въ немъ хранится дворцовое дѣлопроизводство XVIII ст., преимущественно съ 1737 года; потому что дѣла до этого года почти всѣ были истреблены пожаромъ.

Въ помянутыхъ книгахъ и столбцахъ XVII ст. сохраняются неполные и разбитые остатки, а часто и только отрывки стариннаго дѣлопроизводства разныхъ Приказовъ, или Канцелярій до Петровскаго дворцоваго вѣдомства. Большею частью это *приходо-расходныя записки*, денежныя и матеріальныя, а также *описи* и *переписи* казеннаго, т. е. царскаго имущества за разные годы XVII ст.

На столбцахъ велись собственно дѣла, т. е. составлялись *памяти*, отношенія, сношенія, предписанія и т. п., изъ которыхъ потомъ вносилось въ книги все то, что требовало ближайшей наглядной отчетности и порядка для необходимыхъ справокъ, такъ что столбцы и книги въ большинствѣ случаевъ повторяютъ одно и тоже, особенно по предметамъ прихода и расхода. Но такъ какъ дѣлопроизводство сохранилось не вполнѣ, то весьма часто столбцы дополняютъ пробѣлы, или утраты книгъ, и на оборотъ. Сверхъ того по каждому Приказу сохраняется очень много дѣлъ чисто административныхъ и частію судныхъ; потому что въ то время Приказъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и судьею своихъ подчиненныхъ въ ихъ тяжбахъ, ссорахъ и т. п.

Приказы, которыхъ дѣлопроизводство въ большемъ или меньшемъ количествѣ сохраняется въ Архивахъ, были слѣдующіе: 1) Казенный приказъ. 2) Государева мастерская палата. 3) Царицына мастерская палата. 4) Оружейная палата съ подвѣдомыми ей палатами серебрянаго и золотаго дѣла и Оружейнымъ приказомъ. 5) Приказъ конюшенный. 6) Приказъ большаго дворца. 7) Дворцовый судный приказъ. 8) Приказъ Тайныхъ дѣлъ.

I. Казенный приказъ хранилъ царскую *казну*, т. е. всѣ драгоцѣнности, всякіе дорогіе товары и узорочья. Потому почти все его дѣлопроизводство заключается въ приходо-расходныхъ книгахъ и частію въ книгахъ описныхъ и переписныхъ.

1. Описныя и переписныя книги заключаютъ въ себѣ описи всей той казны, которая хранилась на казенномъ дворѣ. См. Домашній бытъ Русск. Царей стр. 68.

---

1) Такъ значится по прежней описи. Но лѣтъ тридцать назадъ эти свитки были расклеены на составные листки, количество которыхъ должно считать теперь десятками тысячъ.

2. Книги приходныя *мягкой рухляди* (мѣховъ) и судамъ, т. е. посудѣ, также приносной святыни и т. п.
3. Книги приходныя *даромъ*, что приносятъ къ государю изъ государствъ послы и посланники и гонцы *въ дарѣхъ*.
4. Книги приходныя *узорочнымъ* и *локотнымъ товарамъ*, которые покупались у Архангельскаго города и въ Астрахани и въ другихъ мѣстахъ, а также въ Москвѣ у торговыхъ людей Русскихъ и иноземцевъ.
5. Приходо-расходныя денежныя.
6. Расходныя *именному* расходу всякой казнѣ, что дается по именному приказу боярамъ, окольничимъ, дворянамъ и всякимъ приказнымъ и дворовымъ людямъ и всякимъ *послужникамъ* жалованья государева (т. е. за службу вообще).
7. Расходныя *дѣланому платью* татарскимъ посламъ и гонцамъ, *встрѣчному*, выдаваемому во время пріема, и *отпускному*, выдаваемому на отпускѣ этихъ лицъ.
8. Книги, а въ нихъ писанъ *верхній относъ*, т. е. взносъ въ хоромы государю, царицѣ и ихъ дѣтямъ разныхъ локотныхъ и узорчатыхъ товаровъ, мѣховъ и т. п.
9. Расходъ денегъ мастеровымъ людямъ за издѣльное.
10. Расходъ денегъ, выдаваемыхъ *ружникамъ*, т. е. духовенству, состоявшему на ругѣ, также духовенству за годовыя и праздничныя *сукна* (кафтаны), за приходъ со святою водою и т. п.
11. Расходъ ладону въ ружныя церкви.
12. Расходъ *церковному строенію*, т. е. изготовленіе ризъ, (епитрахилій) и вообще церковнаго облаченія.

II и III. Мастерскія Палаты, Государева и Царицына, завѣдывали собственно постельнымъ и гардеробнымъ обиходомъ царскаго дворца. Получили имя *мастерскихъ* отъ существенной и главнѣйшей стороны ихъ занятій: *мастера* портные, или *наплечные*, и *мастерицы*, *бѣлыя* и *золотныя*, т. е. бѣлошвеи и золотошвеи, занимались тѣми мастерскими дѣлами, которыя составляли исключительное назначеніе упомянутыхъ Палатъ или Приказовъ.

Книги и дѣла:

1. Описи *постельной казны* и платья, также разныхъ *локотныхъ* товаровъ, т. е. матерій.
2. Приходо-расходныя книги *узорочныхъ*, локотныхъ товаровъ, мѣховъ, *волоченому* золоту и серебру и т. п.

3. Книги *верхняго* относа или взноса товаровъ въ верхъ (стр. 220).
4. Приходо-расходныя *бѣлой казнѣ*, т. е. полотнамъ, скатертямъ, убрусамъ и т. п.
5. Книги кроенью платья, или *кроельныя*.
6. Приходо-расходныя деньгамъ на покупки разныхъ предметовъ постельнаго обихода и на всякій мелочной *комнатный*, именной и приказный расходъ.
7. Книги *чиновныя окладныя* жалованью разнымъ лицамъ, состоявшимъ въ вѣдомствѣ приказа.
8. Дѣла по управленію и расправѣ этихъ лицъ.
9. Книги записныя, въ какомъ платьѣ бывалъ государь, *выходныя*, именно тѣ самыя, которыя г. Строевъ издалъ въ 1844 году, подъ именемъ «Выходовъ Государей, Царей и Великихъ Князей» и проч.

IV. Оружейная Палата завѣдывала всею художественною и ремесленною частью по украшенію и внутреннему убранству дворца. Подъ ея вѣдѣніемъ производились всѣ иконописныя и живописныя работы, а также рѣзныя и токарныя, деревянныя и костяныя, золотыя, ювелирныя, желѣзныя и т. п. Въ этомъ же вѣдомствѣ столярное, рѣзное дѣло, и за тѣмъ все собственно *оружейное* дѣло.

Книги и дѣла:

1. Описи оружейной казны.
2. Приходо-расходныя книги денежныя по заготовленію и покупкѣ разныхъ матеріаловъ, какъ-то: красокъ, олифы, листоваго золота и серебра, клею, дерева для рѣзьбы и вообще всего, что было нужно для мастеровъ и ремесленниковъ.
3. Приходо-расходныя матеріаловъ.
4. Дѣла по иконописнымъ и другимъ работамъ. Болѣе любопытныя изъ этихъ дѣлъ уже прежде были изданы г. Забѣлинымъ въ 1850 г., въ 7-й книжкѣ Временника Общества Истор. и Древн. подъ заглавіемъ: «Матеріалы для исторіи иконописи».
5. Дѣла по заготовленію оружія, разной брони и т. п., принадлежащія собственно Оружейному Приказу.

V. Конюшеннаго приказа дѣлъ сохранилось очень мало.

1. Описи конюшенныхъ вещей и всякой конюшенной казны.
2. Росписи лошадей стоялыхъ и походныхъ и т. п.

VI. Приказъ большаго дворца завѣдывалъ всею дворцовою хозяйственною частію въ собственномъ смыслѣ, какъ-то: всѣми запасами столоваго обихода, всѣми постройками, также волостями, приписанными ко дворцу и т. д. Книгъ и дѣлъ этого приказа сохранилось очень мало, и тѣ почти всѣ относятся къ послѣднимъ годамъ XVII ст.

1. Книги расходныя *строельныхъ* дѣлъ, матеріальныя и денежныя.
2. Книги подрядовъ на постройки, уговорныя.
3. Книги расходныя лѣсныхъ и каменныхъ запасовъ.
4. Записки дневальныхъ плотничныхъ работъ.
5. Расходныя столовыхъ припасовъ и т. п.

VIII. Приказъ Тайныхъ дѣлъ составлялъ особую канцелярію Государя, такъ сказать, домашнее секретарство, и завѣдывалъ различными комнатными расходами, изъ которыхъ большая часть шла на тайную милостынную раздачу, на столы и покормы нищимъ, на устройство села Измайлова— хозяйственнаго Царскаго хутора и т. п. Все тайное состояло собственно въ особомъ личномъ государевомъ дѣлѣ, независимо отъ другихъ вѣдомствъ и приказовъ.

Приказъ этотъ существовалъ, какъ видно, только при Алексѣѣ Михайловичѣ.

Нѣсколько приходо-расходныхъ книгъ и столбцовъ по дѣлопроизводству хранится въ Архивѣ Дворцовой Конторы, а болѣе важныя, государственныя дѣла, въ Государственномъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ дѣлъ, въ С.-Петербургѣ.

Сверхъ того авторъ пользовался источниками и позднѣйшими. Такъ изъ дѣлъ XVIII ст. бывшей Дворцовой канцеляріи и Гофъ-Интендантской Конторы онъ извлекъ нѣсколько позднѣйшихъ свидѣтельствъ о старинѣ и позднѣйшія ея описи и поясненія.

Уже одинъ перечень этихъ многочисленныхъ, самыхъ мелкихъ источниковъ достаточно говоритъ въ пользу высокаго достоинства книги г. Забѣлина. Прежде чѣмъ приступить къ исторической характеристикѣ царскаго быта въ XVI и XVII ст., необходимо было основательно и подробно знакомиться съ этими сотнями рукописныхъ книгъ и столбцовъ, пересмотрѣть ихъ всѣ сплошь и выбрать все, что на первый разъ было пригодно дѣлу, или служило разъясненіемъ той или другой стороны быта. Въ этомъ заключалась основа труда, давшая ему рѣдкую въ нашей ученой литературѣ по Русской Исторіи, солидность и прочность. Хотя нѣсколько знакомые съ источниками, которыми долженъ былъ пользоваться авторъ, хорошо знаютъ,

сколько надобно положить труда въ самой неблагодарной работѣ, чтобъ изъ какой-нибудь приходо-расходной книги въ 500 или 700 листовъ набрать разрозненнаго матеріала какихъ нибудь на двѣ или на три четвертушки письма. Приходилось въ этомъ необозримомъ хламѣ старыхъ бумагъ кое-гдѣ собирать, такъ сказать, малыя крупицы, съ которыми иной разъ неизвѣстно было что дѣлать, по крайней мѣрѣ до тѣхъ поръ, пока не подбирались новыя крупицы, и пока не объяснялось такимъ образомъ самое значеніе и настоящій смыслъ такихъ разрозненныхъ, мелочныхъ подробностей. Впрочемъ одною только усидчивостью и силою работы, едвали можно бы было одолѣть весь этотъ матеріалъ, сгруппировать мелочи въ общія массы, придавъ общей картинѣ древняго быта свѣжій историческій колоритъ и рельефность, извлекши все это изъ того сухаго, безжизненнаго запаса источниковъ, перечень которыхъ приведенъ мною выше. Очевидно, требовалось долгое время, которое дало бы возможность автору осмыслить добытый имъ матеріалъ, сродниться съ нимъ, и усвоить извѣстный тактъ для работы, послужившій потомъ къ ея упрощенію и облегченію. Еще съ 1846 г., сначала въ Московскихъ Вѣдомостяхъ, потомъ въ Отечественныхъ Запискахъ, авторъ печаталъ первые опыты того, что теперь имъ издано въ наибольшей полнотѣ и точности, въ разбираемой мною книгѣ.

Авторъ ограничилъ предметъ своихъ изслѣдованій XVI и XVII столѣтіями, во первыхъ потому, что только отъ этихъ столѣтій дошло до насъ достаточное количество матеріаловъ для исторіи быта, во вторыхъ потому, что онъ сосредоточился преимущественно на Москвѣ, и въ третьихъ потому, что развитіе древне-русской жизни въ этомъ періодѣ, и особенно въ XVII вѣкѣ, дошло до послѣднихъ своихъ результатовъ. Впрочемъ, всѣ важнѣйшія явленія изучаемаго періода, если только они основываются на послѣдовательномъ преданіи, авторъ объясняетъ историческимъ путемъ, отличая однако всякій разъ древнѣйшее отъ XVI и XVII столѣтій; если же что находитъ онъ въ этихъ столѣтіяхъ согласнымъ съ современными намъ обычаями, то постоянно указываетъ на это сходство. Потому характеристика Русскаго быта излагается въ его книгѣ съ документальною точностью и въ исторической перспективѣ послѣдовательно развивающихся явленій.

Типъ государя ведетъ свое начало издалека, въ связи съ исторіею дружины и вѣча (стр. 3). Въ своей жизни, въ своемъ домашнемъ быту онъ остается вполнѣ народнымъ типомъ хозяина и вотчинника, окруженнаго покорными ему служителями, признававшими въ немъ столько же политическую власть, сколько и главу дома (стр. 4. 7. 9. 11 и слѣд.). Все различіе царскаго быта отъ простонароднаго обнаруживалось только въ большемъ просторѣ, въ большей *прохладѣ*, въ такъ называемомъ *нарядѣ*. Изба кре-

стьянская, срубленная во дворцѣ, для государева житья, убранная богатыми тканями, раззолоченная и расписанная, все таки оставалась *избою* въ своемъ устройствѣ, съ тѣми же лавками, коникомъ, переднимъ угломъ, въ томъ же маломъ размѣрѣ, сохраняя даже общенародное имя избы. Теремной дворецъ, не смотря на его узорочья, представляетъ нѣсколько избъ, поставленныхъ рядомъ, въ одной связи, только въ нѣсколько ярусовъ (стр. 5. 57). Съ другой стороны, Московскій Князь былъ вотчинникъ. Вотчинническій, господарскій типъ Московскихъ Князей обозначился даже въ самомъ устройствѣ ихъ стольнаго города Москвы. Въ сущности это была помѣщичья усадьба, обширный дворъ вотчинника, стоявшій среди деревень и слободъ, которыя почти всѣ имѣли какое либо служебное назначеніе въ хозяйствѣ вотчинника, въ потребностяхъ его домашняго обихода. Названія разныхъ урочищъ, улицъ и переулковъ города Москвы до нашего времени свидѣтельствуютъ объ этомъ вотчинническомъ характерѣ Московскаго Князя. Такъ въ предѣлахъ *опричнины* царя Ивана Васильевича, то есть, въ западной части города, подлѣ Москвы рѣки находилась *Остожье* съ лугами подъ Новодѣвичьимъ монастыремъ, гдѣ паслись табуны государевыхъ лошадей, и на *остоженномъ дворѣ* заготовлялось въ стогахъ сѣно на зиму: оттуда улица *Остоженка.* Здѣсь же были запасныя конюшни и *слобода конюшенная:* оттуда *Староконюшенная* улица. У Дорогомилова перевоза былъ государевъ дровяной дворъ, память о которомъ сохранилась въ приходѣ Николы на *Щепахъ.* Подъ Новинскимъ находилась слобода *кречетниковъ*, сокольниковъ и другихъ царскихъ охотниковъ: оттуда урочище Іоанна Предтечи въ *Кречетникахъ.* Улица *Поварская* съ переулками *Столовымъ*, *Хлѣбнымъ*, *Скатертнымъ*, населена была приспѣшниками и служителями царскаго стола. Самый планъ Москвы, по мѣткому выраженію автора, похожій *на паутину*, расположеніе улицъ и переулковъ, изъ которыхъ первые, какъ радіусы, бѣгутъ къ центру этой паутины, къ Кремлю, а другіе постоянно огибаютъ этотъ центръ, до сихъ поръ наглядно свидѣтельствуетъ, куда тянула жизнь, и что управляло даже внѣшнимъ расширеніемъ города (стр. 14. 17. 18).

Если въ основѣ царскаго быта замѣчается первобытный строй безъискусственной жизни всего Русскаго народа; то, съ другой стороны, большія удобства и самый *нарядъ* этого быта, вознесенный царственнымъ обаяніемъ до идеала, служилъ образцомъ для боярства. Такова главная мысль, проведенная авторомъ по всѣмъ явленіямъ изучаемаго періода. Ею объясняются всѣ порядки домашней и *выходной* жизни Московскихъ Князей, ихъ благочестивыя упражненія и праздничныя церемоніи (вся 4-я Глава), наконецъ весь домашній обиходъ, даже до мытья въ банѣ, на душистомъ

сѣнѣ, до поддаванья пару квасомъ и до употребленія вѣниковъ. Только все это дѣлалось при дворѣ въ большемъ размѣрѣ, съ большею церемоніею и при большихъ оффиціальныхъ средствахъ мыленокъ, т. е. бань. Извѣстно, напримѣръ, что въ теченіе 1699 г. отпущено было на этотъ предметъ съ подмосковныхъ луговъ сѣна мягкаго 16 копенъ мѣрныхъ съ полукопною; что же касается до вѣниковъ на царскія мыленки, то на всѣхъ крестьянъ подмосковныхъ волостей положенъ былъ оброкъ вѣниками, и авторъ приводитъ счетомъ, сколько каждая волость должна была доставить вѣниковъ въ теченіе года, а всего со всѣхъ волостей 3010 вѣниковъ (стр. 215).

Привожу въ примѣръ эту мелочь, чтобы показать, до какой точности доводитъ авторъ постановку всякаго факта. Впрочемъ, будучи приведены въ живую связь съ цѣлымъ, такія мелочи, давая яркій колоритъ характеристикѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ знакомятъ вообще съ отечественною исторіею, съ народными промыслами, занятіями. Такъ напримѣръ, четки, употребляемыя во время молитвы, особенно знамениты были *соловецкія* и *кирилловскія*, также *троицкія* и нѣкоторыхъ другихъ монастырей (стр. 198). Работою отличныхъ гребней славилась издревле *Холмогорская* сторона, откуда призывали мастеровъ и въ царскій дворецъ (стр. 209 и 210). Кромѣ иностраннаго мыла, индѣйскаго, халянскаго, грецкаго, славилось *костромское*, *нижегородское*. На первой недѣлѣ Великаго поста, во вторникъ, а съ 1667 г. въ субботу, послѣ обѣдни, во дворецъ пріѣзжали стряпчіе изъ тридцати пяти монастырей и подносили государю и каждому члену Царскаго семейства отъ каждаго монастыря по хлѣбу, по блюду капусты и по кружкѣ квасу. По этому поводу авторъ замѣчаетъ, что при царѣ Михаилѣ Ѳедоровичѣ славился своими квасами монастырь *Антонія Сійскаго* (Архангельской губерніи въ Холмогорскомъ уѣздѣ), такъ что государь посылалъ туда «для ученья квасчаго варенья» своихъ хлѣбниковъ и пивоваровъ (стр. 321 и 322).

Впрочемъ, чтобъ пересчитать всѣ эти любопытныя подробности, эти мѣстныя краски живой картины Русскаго быта, пришлось бы переписать всю книгу. Не могу однако въ заключеніе объ этомъ предметѣ не упомянуть о подробностяхъ архитектурныхъ. Постоянно пользуясь въ описаніи разныхъ явленій древняго быта старинными выраженіями и терминами, авторъ характеризуетъ и древне-русскую постройку точными терминами, заимствованными отъ строительныхъ записокъ XVII ст. (начиная съ 1614 г.), чтобы дать понятіе о старинномъ плотничномъ дѣлѣ, а главное о томъ, что оно и до сихъ поръ держится на тѣхъ же способахъ и пріемахъ, какіе, вѣроятно, употреблялись еще и въ самую раннюю эпоху. При этомъ авторъ дѣлаетъ слѣдующее замѣчаніе, практическая польза котораго не подлежитъ сомнѣнію: «Всѣ плотничные термины сохраняются до сихъ поръ; ихъ почти

вовсе не коснулась нѣмецкая, вообще иноземная техника, и самое производство существуетъ безъ всякихъ пособій со стороны ученыхъ архитекторовъ, которые, въ отношеніи языка техники, еслибъ захотѣли, многое могли бы заимствовать изъ этого роднаго и слѣд. наиболѣе для всѣхъ понятнаго источника родныхъ же словъ и названій» (стр. 37).

Изъ книги г. Забѣлина ясно видно, что древне-русскій бытъ не коснѣлъ на одной точкѣ, съ китайскою неподвижностью, но замѣтно шолъ впередъ, въ слѣдствіе разныхъ улучшеній и видоизмѣненій, особенно съ конца XVI ст. и въ XVII ст. Это послѣдовательное развитіе въ исторіи Русскаго быта выступаетъ особенно замѣтно потому, что авторъ сосредоточилъ свои наблюденія не надъ простонароднымъ бытомъ, а надъ царскимъ, котораго элементы и средства допускали извѣстную степень усовершенствованія.

Уже постепенное измѣненіе въ внѣшней обстановкѣ быта свидѣтельствуетъ о его историческомъ развитіи. Потому авторъ начинаетъ свое сочиненіе исторіею построенія и возобновленія царскаго дворца (гл. 1-я), затѣмъ входитъ въ подробности о его художественныхъ украшеніяхъ, о мебели и всякой утвари, и вообще объ убранствѣ и удобствахъ (гл. 2-я). Согласно народнымъ основамъ царскаго быта и согласно мѣстнымъ условіямъ, архитектура дворца ведетъ свое начало отъ *деревянныхъ* построекъ, какъ въ общемъ расположеніи хоромъ, такъ и въ подробностяхъ украшенія, по рисунку своему напоминающихъ рѣзьбу изъ дерева (стр. 57). И у классическихъ народовъ, и на западѣ въ средніе вѣка, архитектура возникала и развивалась по требованью житейскихъ удобствъ. Въ этомъ состоитъ главный смыслъ архитектурнаго зданія; здѣсь основа его красоты и характеристическаго стиля. Тоже замѣчаемъ и въ исторіи построенія московскаго дворца: «хоро́мы, крыльца, переходы, говоритъ авторъ, разбросаны съ мыслію не о правильности плана и о его красотѣ, а объ удобствахъ, какія представлялись мѣстомъ постройки или отношеніемъ и зависимостію этой постройки отъ другихъ отдѣленій дворца» (стр. 40).

Въ XV стол. какъ въ московскомъ быту вообще и въ княжескомъ въ особенности, такъ и въ литературѣ и въ искусствѣ, замѣчается чуждое вліяніе, своеземное изъ Новгорода и иностранное, со времени пріѣзда въ Москву Софьи Ѳоминичны Палеологъ. Каменныя постройки новгородскія, безъ всякаго сомнѣнія, не остались безъ вліянія на сооруженіе каменнаго дворца въ Москвѣ. Г. Забѣлинъ на это указываетъ (стр. 49), но не довольно входитъ въ подробности и вообще не останавливается съ должнымъ вниманіемъ на этомъ важномъ предметѣ. Новгородцы издавна славились плотничнымъ мастерствомъ. Еще въ XI вѣкѣ Кіевляне въ насмѣшку называли новгородскихъ воиновъ плотниками. Лѣтописи новгородскія переполнены извѣстіями

о постройкахъ въ Новѣгородѣ. Знаменитыя, такъ называемыя Корсунскія врата, нѣмецкой работы XII ст., служатъ монументальнымъ свидѣтельствомъ иностраннаго и именно нѣмецкаго вліянія на искусство новгородское. Москва, значительно уступая Новугороду въ просвѣщеніи, въ XV и XVI ст., безъ сомнѣнія, многимъ отъ него позаимствовалась; и если въ XVI в. вносила къ себѣ новгородскую литературу и иконопись, то еще раньше могла воспользоваться оттуда же болѣе потребнымъ для практической жизни, вліяніемъ архитектурнымъ. Можно съ достовѣрностью предполагать, что самое слово *комната*, которымъ въ московскомъ дворцѣ назывался именно кабинетъ, черезъ *комнаты* новгородскихъ архіепископовъ, ведетъ свое начало отъ нѣм. *kemenâte*, *kemenât*, *kemnath* (средн. вѣков. латинск. *caminata*).

Съ именемъ Софіи Палеологъ обыкновенно соединяютъ мысль о двоякомъ вліяніи на русскій бытъ, о вліяніи западномъ, Итальянскомъ, и о вліяніи Византійскомъ. Послѣднимъ вліяніемъ объясняютъ церемоніалъ Московскихъ царей. Этого мнѣнія по привычкѣ держится и г. Забѣлинъ, однако, всегда болѣе вѣрный исторической правдѣ, нежели общепринятому мнѣнію, онъ видимо противорѣчитъ себѣ, когда говоритъ, «что при В. К. Иванѣ Васильевичѣ (супругѣ Софіи Ѳоминичны) подобныя церемоніи и всѣ придворные обряды *еще не облекались въ тѣ пышныя формы*, какія они получили впослѣдствіи, что вообще *пышная*, *великолѣпная обстановка царскаго сана входила постепенно и водворилась окончательно только при его внукѣ*, за которымъ даже офиціально, соборною грамотою, утвержденъ былъ и царскій санъ» (стр. 218). И такъ не подлежитъ сомнѣнію, что вопросъ о византійскомъ вліяніи на Московскій царскій дворъ черезъ Софью Ѳоминичну, черезъ ея Грековъ и Италію, еще требуетъ болѣе точной критической разработки. При большихъ и малыхъ дворахъ владѣтельныхъ лицъ всей западной Европы въ XVI ст. замѣтно усиливается церемоніалъ, устроивается настоящая придворная жизнь. Самъ же г. Забѣлинъ приводитъ свидѣтельство иностранца Контарини о томъ, что на западѣ давно уже соблюдался придворный этикетъ, котораго не понималъ еще Московскій Князь (стр. 217). Почему же впослѣдствіи этотъ придворный церемоніалъ долженъ былъ принять у насъ характеръ Византійскій, и притомъ уже въ XVI вѣкѣ, когда негдѣ уже было брать для того византійскихъ образцовъ?— Столько-же, мнѣ кажется, односторонне смотритъ г. Забѣлинъ на русскіе обычаи, когда говоритъ: «Благочестивые Московскіе Цари, подобно императорамъ Византійскимъ, и, безъ сомнѣнія, въ подражаніе имъ, совершали богомольные выходы въ каждый церковный праздникъ» и т. д. (стр. 298). Конечно, строгій стиль этихъ церковныхъ церемоній, согласныхъ съ обря-

дами восточной церкви, подходитъ къ характеру византійскому; что же касается до самыхъ церемоній, то ихъ было несравненно больше, и онѣ были гораздо разнообразнѣе въ католическихъ странахъ. Въ сущности было одно и тоже и на западѣ, и у насъ, но отличалось только *по стилю*. Такъ напримѣръ, престолъ былъ необходимою принадлежностью коронованной особы, какъ у насъ, такъ и на западѣ; но престолъ Московскихъ Царей XVI и XVII ст. отличался нѣкоторыми особенностями въ своемъ стилѣ, ведущими свое начало отъ Византійскихъ преданій, о чемъ интересныя подробности сообщаетъ авторъ на стр. 144 и слѣд.

Что Византійское вліяніе не могло быть господствующимъ въ царскомъ обиходѣ XVI и XVII ст., особенно явствуетъ изъ постепенно усиливающагося у насъ въ этотъ періодъ вліянія западнаго, слѣды котораго весьма подробно разбираетъ авторъ на стр. 56. 61. 62. 76. 110. 142. 164 и пр. Цари Московскіе вызывали къ себѣ иностранныхъ мастеровъ и вообще съ удовольствіемъ вводили въ своемъ домашнемъ обиходѣ нѣкоторыя удобства и изобрѣтенія западныя. По книгѣ г. Забѣлина можно прослѣдить, какъ мало по малу осложнялся западными элементами древне-русскій стиль художественныхъ и ремесленныхъ произведеній. Первоначальный рисунокъ рѣзныхъ изъ дерева издѣлій, потомъ архитектурныхъ украшеній изъ прилѣповъ или барельефовъ, и вообще всякаго узорочья въ мебели и утваряхъ— состоялъ въ связи съ иконописью, удержавшею въ себѣ византійскій стиль. Въ узорочьяхъ господствовали геометрическія фигуры, состоящія изъ *косицъ* и *прямей*. Эти фигуры, ведя свое начало на родной почвѣ отъ древне-русскихъ преданій плотничнаго дѣла, рано встрѣтились съ Византійскими орнаментами въ рукописяхъ и утвари, по преимуществу отличающимися тѣмъ же геометрическимъ характеромъ. Но эти геометрическія узорочья, которыми византійскій стиль восполнялъ для себя отсутствіе болѣе жизненныхъ элементовъ, для средне-вѣковыхъ дикарей были слишкомъ сухи, мало говорили воображенію. Надобно было эти безсмысленныя пространства, ограниченныя линіями, наполнить изображеніями живыхъ существъ. И младенческое состояніе техники, и наклонность ко всему сверхъестественному и чудовищному, у всѣхъ европейскихъ народовъ, рано положили начало *чудовищнымъ* и *звѣрообразнымъ* украшеньямъ *варварскаго* стиля, изъ котораго потомъ образовался такъ называемый *Романскій*. Сначала этотъ варварскій вкусъ на Руси явился въ слѣдствіе такихъ же естественныхъ потребностей, такъ же самостоятельно, какъ и на западѣ, что́ можно видѣть, напримѣръ, въ такъ называемыхъ *конькахъ* на крестьянскихъ крышахъ [1]). Потомъ вліяніе

1) См. статью объ этомъ предметѣ г. Стасова въ Извѣст. Археолог. Общ. 1861 г. № 4.

западное, и особенно нѣмецкой, черезъ Псковъ и Новгородъ, дало новый толчокъ этому варварскому вкусу и его поддерживало издѣліями и украшеніями романскаго стиля. Стóитъ только сличить заставки въ русскихъ рукописяхъ отъ XIII до XV ст. съ капителями романскихъ колоннъ во французскихъ или нѣмецкихъ постройкахъ XII вѣка, чтобы вполнѣ и наглядно убѣдиться въ этомъ фактѣ. Въ разныхъ мѣстахъ своей книги г. Забѣлинъ приводитъ множество подробностей, ясно свидѣтельствующихъ, что вкусъ къ звѣрообразнымъ и чудовищнымъ украшеніямъ сильно господствовалъ въ древней Руси, и оставался даже до конца XVII ст., не смотря на разныя смягчающія вліянія, слѣды которыхъ можно возвести у насъ къ концу XV столѣтія.

Постоянно отставая во всемъ отъ запада на нѣсколько столѣтій, русскіе отстали и въ замѣнѣ романскаго стиля *готическимъ*, который на западѣ является уже въ XIII ст., а у насъ въ XV; и онъ мало оказалъ своего вліянія и не рѣзко выдвинулся, потому что сдѣлавшіяся болѣе частыми сношенія Руси съ западомъ въ XVI и XVII ст. скоро ввели новые элементы стиля *возрожденія*.

Не касаясь готическихъ угловъ и шпицевъ, я обращаю вниманіе на роскошную *листву*, украшающую архитектурные члены этого стиля. Заставка знаменитой новгородской Библіи архіепископа Геннадія 1499 г. отличается отъ всего предшествовавшаго именно этою самою готическою листвою, и, безъ всякаго сомнѣнія, эти-то новые западные орнаменты получили у насъ въ старину названіе *фрящины* или *фряжскихъ травъ*. И дѣйствительно, заставки и узорчатыя буквы въ русскихъ рукописяхъ XVI ст., имѣютъ характеръ фряжскихъ травъ, которыя существенно отличаются отъ украшеній стиля возрожденія.

Г. Забѣлинъ, не отличивъ европейскихъ стилей въ ихъ послѣдовательномъ развитіи и въ ихъ отношеніи къ русскимъ издѣліямъ, даетъ, по моему мнѣнію, не вѣрное понятіе о *травной* рѣзьбѣ и о *фрящинѣ*. Впрочемъ, вѣрный историческій тактъ и здѣсь предохраняетъ его отъ ошибки. «Въ изображеніи растеній, такъ называемыхъ травъ, плодовъ и т. п., рисунокъ былъ *конечно свободнѣе* .... къ тому же травная рѣзьба, болѣе или менѣе *замысловатая*, носила названіе фрящины, фряжскихъ травъ, что также указываетъ *на чуждое ея происхожденіе*, именно изъ Италіи, и, можетъ быть, не раньше XVI вѣка. *Древнѣйшія травныя украшенія значительно отличаются* отъ этой фрящины и всегда сохраняютъ типъ своихъ византійскихъ образцовъ» (стр. 108). Въ этой характеристикѣ все вѣрно, за исключеніемъ вліянія изъ Италіи и ограниченія XVI-мъ вѣкомъ. Мы уже указали, что фрящина явилась въ Новѣгородѣ въ XV в., и, безъ сомнѣнія, не изъ Италіи.

дѣйствительно, готическія травы существенно отличаются отъ византійскихъ, образцы которыхъ можно видѣть, напримѣръ, въ заставкѣ изборника Святославова 1073 г., или въ буквахъ, миніатюрахъ и заставкахъ Остромирова Евангелія; дѣйствительно, травная рѣзьба была замысловатѣе и ея рисунокъ свободнѣе; потому что готическій стиль именно и отличается отъ романскаго бо́льшею свободою и художественностью.

Особенно важны для исторіи развитія русскаго быта въ связи съ иноземнымъ вліяніемъ изслѣдованія г. Забѣлина о *стѣнномъ и подволочномъ письмѣ* въ XVI и особенно въ XVII ст. (стр. 121 и слѣд.). Стѣнная живопись, украшавшая дворцовыя палаты, была извѣстна, подъ именемъ *бытейскаго письма*, по господствовавшему характеру сюжетовъ изъ Св. Писанія, изъ житій Святыхъ, изъ хронографовъ. Но этотъ строгій стиль мало по малу сталъ смягчаться внесеніемъ новыхъ элементовъ, въ рисункахъ астрологическихъ съ поучительною цѣлью (стр. 128. 130), въ ландшафтахъ, именовавшихся *ленчафтами* (стр. 136), въ перспективахъ, которыми иностранецъ Петръ Энглесъ въ 1683 г. украсилъ дворцовый садъ (стр. 76. 77), наконецъ въ портретахъ Московскихъ Царей, лицъ царской фамиліи и другихъ особъ (стр. 167. 168). Какъ иностранецъ, Петръ Энглесъ прославился своимъ *преоспективнымъ* письмомъ (т. е. перспективнымъ) и написалъ *преоспективную* картину во всю стѣну; такъ въ 1679 г. ко дворцу былъ взятъ живописецъ «иноземецъ *анбурскія* земли» Иванъ Андреевъ Вальтеръ, за написанную имъ *персону* стольника князя Бориса Алексѣевича Голицына (стр. 164. 166).

Но какъ *бытейское* письмо въ украшеніяхъ царскихъ палатъ господствуетъ надъ *ленчафтами, преоспективами* и *персонами*, и всему убранству даетъ строгій стиль; такъ и въ самой жизни, не смотря на разныя нововведенія, напримѣръ, въ садахъ висячихъ съ проведенными вверхъ трубами для воды, еще во всей силѣ господствуетъ ея основной, древній строй. Матеріи выписывались заграничныя, но большая часть платья, постели и всѣ предметы ихъ убранства переходили наслѣдственно къ дѣтямъ и внукамъ и потому сберегались десятки лѣтъ, хотя въ подновленномъ видѣ, соотвѣтственно новымъ вкусамъ и потребностямъ (стр. 205). Иконостасъ крестовой палаты или комнаты былъ хранилищемъ домашней святыни, которая служила вѣрнымъ выраженіемъ благочестивой исторіи каждаго лица, составлявшаго въ своей крестовой свой собственный иконостасъ, по своимъ *личнымъ* потребностямъ, или, какъ тогда говорили, свое собственное *моленіе* (стр. 194). Что же касается до спальной того времени, то мы не встрѣчаемъ въ ней такого количества иконъ, какое очень часто можно встрѣтить въ теперешнихъ спальняхъ, когда эти комнаты отчасти уже получили и зна-

ченіе крестовыхъ. Въ старину постельная комната украшалась только *поклоннымъ* крестомъ и иконою (стр. 206). Въ крестовой находилась постоянно святая вода, которую привозили иногда изъ очень далекихъ мѣстъ, изъ монастырей и церквей, прославленныхъ чудотворными иконами. Эта вода называлась *праздничною*, потому что освящалась въ храмовые праздники, совершаемые въ память тѣхъ Святыхъ, во имя которыхъ сооружены были храмы (стр. 290). Отечественныя свидѣтельства о благочестіи, набожности и благотворительности русскихъ Царей г. Забѣлинъ подкрѣпляетъ свидѣтельствами иностранныхъ путешественниковъ (стр. 292. 293. 337). Описываемые авторомъ обычаи московскихъ Царей утѣшать милостынею и ласкою тюремныхъ сидѣльцевъ и полоняниковъ даютъ особенный характеръ такъ называемому Тайному Приказу (стр. 305. 337). По свидѣтельству иностранцевъ, московскіе Цари отличались большою любознательностью, которая ставила ихъ въ кругъ самыхъ образованныхъ людей того времени (стр. 295). Они читали иностранныя газеты, извѣстныя у насъ въ старину подъ именемъ *Курантовъ;* держали у себя при дворѣ не только *бахарей* или сказочниковъ, но и бывалыхъ у святыхъ мѣстъ старцевъ, искусныхъ повѣствователей о старинѣ, извѣстныхъ подъ именемъ *верховыхъ богомольцевъ* (стр. 296); покровительствовали художникамъ и разнымъ мастеровымъ людямъ; и досужее время любили проводить въ разсматриваньи разныхъ работъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, алмазниковъ, иконописцевъ, оружейниковъ и вообще всякихъ ремесленниковъ, изготовившихъ что нибудь любопытное (стр. 297). На Святую недѣлю, въ числѣ придворныхъ, являлись къ Государю лучшіе художники и ремесленники Оружейной Палаты съ своими работами, съ разными *подносными дѣлами*. Иконописцы подносили своего письма иконы, живописцы полковыя знамена и картины; бронные и оружейные мастера — латы, пищали и т. п., токари — опахала, шахматы, гребни и т. п. (стр. 342).

Въ заключеніе своего разбора я привелъ нѣсколько характеристикъ, не для того, чтобы познакомить съ подробностями и ихъ живымъ отношеніемъ къ цѣлому (для этого, повторяю, надобно бы переписать всю книгу), но для того, чтобы дать понятіе о строгомъ, научномъ тонѣ, въ какомъ авторъ ведетъ историческое обозрѣніе русскаго быта, и о томъ примѣрномъ безпристрастіи, съ которымъ относится онъ къ прошедшему. И великое и малое, и существенное и случайное, и истинное и ложное, однимъ словомъ вся сполна древне-русская жизнь въ ея переливающейся свѣтлотѣни, и съ лицевой стороны и съ изнанки, стройно и спокойно проходитъ передъ глазами читателя, постоянно вызывая его на размышленіе. Съ замѣчательнымъ, такъ сказать, эпическимъ тактомъ авторъ умѣлъ устранить себя отъ

личнаго вмѣшательства, и заставляетъ говорить только самые факты, которые уже сами собою бросаютъ свѣтъ и тѣни въ общей исторической картинѣ домашняго быта Русскихъ Царей въ XVI и XVII ст.

Изъ всего сказаннаго мною извлекаются слѣдующіе выводы.

1. Сочиненіе г. Забѣлина основано на тщательномъ и добросовѣстномъ изученіи источниковъ, изъ которыхъ большая часть открыты или приведены въ извѣстность имъ самимъ.

2. Точное изложеніе фактовъ, свободное отъ всякихъ личныхъ и случайныхъ взглядовъ и увлеченій, дѣлаетъ это сочиненіе необходимою справочною книгою для всякаго занимающагося Русскою Исторіею.

3. Замѣченный мною недостатокъ сравнительнаго метода выкупается полнотою въ обозрѣніи своеземныхъ матеріаловъ и округленностью изслѣдованья, которое въ противномъ случаѣ нарушалось бы сравнительными отступленіями. Сверхъ того, въ самомъ интересѣ науки надобно требовать, чтобы сначала во всей точности и полнотѣ было разсмотрѣно свое, и потомъ уже для дальнѣйшихъ разъясненій сближено съ чужеземнымъ. Послѣднее дѣло несравненно легче, благодаря отличнымъ пособіямъ западной литературы по исторіи культуры. Г. Забѣлинъ принялъ на себя болѣе трудную и существенную задачу, и рѣшаетъ ее вполнѣ удовлетворительно. Потому:

4. Книга его есть лучшее сочиненіе изъ всѣхъ, какія только выходили въ нашей литературѣ по Исторіи Русскаго быта.

Представляя эти выводы на благоусмотрѣніе Академіи Наукъ, вмѣняю себѣ въ обязанность присовокупить, что считаю сочиненіе г. Забѣлина достойнымъ полной Демидовской преміи.

ЗАМѢТКИ ИЗЪ ИСТОРІИ ЧЕШСКОЙ ЖИВОПИСИ.

Въ бытность мою въ Прагѣ, въ началѣ нынѣшняго года, однажды утромъ зашелъ за мною Запъ, издатель археологическаго и художественнаго журнала *Памáтки* (Памятники), чтобъ идти въ одно ученое засѣданіе, гдѣ соберутся всѣ литературныя знаменитости Чехіи. Мы отправились съ нимъ въ Старый городъ, съ площади Св. Вацлава (Вячеслава), гдѣ онъ живетъ въ гостинницѣ эрцгерцога Стефана, противъ самой статуи Св. Вацлава на конѣ, знаменитой между прочимъ тѣмъ, что въ повстаньи 1848 г. Чехи служили передъ нею обѣдню на церковно-славянскомъ языкѣ.

Предварительно надобно сказать, что Прага дѣлится на нѣсколько частей, изъ которыхъ главныя: по эту сторону Вълтавы (Молдавы) — старый городъ, съ старою площадью, на которой стоитъ Ратуша и Тынская церковь, съ старинными домами, изъ которыхъ иному лѣтъ 500, если не больше, съ узенькими преузенькими улицами и съ жидовскимъ кварталомъ, и — Новый городъ, отдѣляющійся отъ Стараго Коловратскою улицей, особенно извѣстною находящимися на ней знаменитымъ Чешскимъ музеемъ и національнымъ Чешскимъ клубомъ — *Горожанскою Бесѣдою*, куда ежедневно по вечерамъ собирается весь ученый, литературный и мыслящій людъ. Въ старину на мѣстѣ Новаго города было поле, отдѣлявшее Прагу отъ пресловутаго Вышеграда, гдѣ нѣкогда имѣла свою столицу миѳическая княжна Любуша и гдѣ она судила и рядила, собирая славные сеймы, по эпическимъ сказаніямъ чешской старины. На ту сторону Вълтавы, изъ Стараго города, ведетъ старый мостъ, каменный, съ колоссальными статуями католическаго характера, а изъ Новаго города — новый мостъ, цѣпной, проходящій надъ островомъ, засаженнымъ высокими деревьями. Городъ по ту сторону Вълтавы называется Малою Стороною; надъ нею круто поднимается гора Петринъ, а около, черезъ лощину, возвышается урочище Градчаны съ готическимъ соборомъ Св. Вита, съ императорскимъ дворцомъ, съ палатами

архіепископа и капитула. Видъ съ Градчанъ на разстилающуюся по ту сторону рѣки Прагу, съ ея старинными домами и башнями, и на гору Петринъ, поднимающуюся налѣво, — восхитительный.

Кто не былъ въ Прагѣ и судитъ о ней только по нѣмецкимъ или французскимъ дорожникамъ, въ которыхъ она обыкновенно отодвигается въ разрядъ третьестепенныхъ городовъ, или по ученымъ сочиненіямъ въ которыхъ больше вспоминается о Краледворской рукописи, о Гусѣ, Жижкѣ и другихъ давнопрошедшихъ именахъ, тотъ считаетъ Прагу годною только на то, чтобы черезъ нее попасть въ Карлсбадъ или Теплицъ; воображаетъ ее старенькимъ городкомъ, лишеннымъ всякаго современнаго значенія, почтенною развалиной, на которой немногіе чешскіе славянофилы свили себѣ ученое гнѣздо въ какомъ-то Чешскомъ Музеѣ, воспоминая о прошедшей славѣ и могуществѣ своихъ соотечественниковъ. Но на самомъ дѣлѣ это совсѣмъ не то. Правда, что этотъ городъ богатъ развалинами и стариной; правда, что чешскіе ученые первые подняли знамя славянской народности, — но все это и многое другое обнимаетъ обширный, богатый городъ, съ числомъ жителей на половину Москвы, цвѣтущій торговлею и промышленностью, съ магазинами, какихъ нѣтъ въ Москвѣ, тянущимися безконечно по улицамъ и Стараго и Новаго города, какъ не тянутся они даже въ Петербургѣ. Городъ, кишащій народомъ, веселый и дѣятельный: и все это городскіе жители, или изъ окрестностей, купцы, ремесленники и поселяне; и все это неугомонно толпится по сотнямъ улицъ и Стараго и Новаго города, а по Малой сторонѣ и на Градчанахъ, и все это — пѣшкомъ, потому что экипажныхъ аристократовъ здѣсь мало. Оживленность и довольство — вотъ первое впечатлѣніе, какое производитъ на пріѣзжаго Прага. Издѣлія большею частію своего производства и дешевы; также дешевы и иностранные товары, благодаря центральному положенію страны. Чехи народъ трудолюбивый и промышленный. У Нѣмца на фабрикѣ обыкновенно работаютъ Чехи. Въ магазинахъ торгуютъ все Чехи, а то — Евреи, которыхъ иностранцы смѣшиваютъ съ Нѣмцами. И по улицамъ, и въ магазинахъ — вездѣ слышатся славянскіе звуки, чешскій языкъ. Послѣ Москвы, я не знаю лучше Праги ни одного славянскаго города.

Итакъ, мы съ Запомъ отправились въ засѣданіе. Съ площади Св. Вацлава, пересѣкая широкую Коловратскую улицу, тотчасъ же входишь въ узенькіе проулки и закоулки. Дорога шла по этимъ извилинамъ, пересѣкаемая рынками, на которыхъ бабы продаютъ яблоки, лукъ и апельсины вмѣстѣ, всякую живность. Потомъ вошли мы въ ворота — будто во дворъ — но дворъ весь окруженный лавочками съ хлѣбомъ, дешевымъ платьемъ, старыми книгами и лубочными изданіями католическаго благочестія; вышли

изъ однихъ воротъ, и опять, черезъ узенькій закоулокъ, попали въ другія ворота, и опять такой же дворъ съ продавцами, а надъ ихъ лавками, кругомъ, балконы перваго этажа, а тамъ поднимается и второй, и третій, и четвертый этажи, такъ что эти дворики съ лавками кажутся дномъ колодца. Такъ прошли мы нѣсколько такихъ воротъ, и наконецъ черезъ узенькую же улицу добрались до трехъ-угольной площадки, упирающейся въ домъ, самой странной наружности: посреди дома ворота, а надъ воротами арка, величиною больше воротъ, идущая по стѣнѣ и перерѣзывающая кровлю. На аркѣ нарисовано Благовѣщеніе. Эта площадка называется Виѳлеемскою, и знаменита потому, что на ней стояла часовня самого Гуса; а этотъ странный домъ съ Благовѣщеніемъ принадлежитъ пивовару и винодѣлу Напрстку (по нашему Наперстку), какъ гласитъ крупная надпись, намалеванная на стѣнѣ дома, надъ воротами. Въ этомъ-то домѣ и должно было происходить засѣданіе, у самого хозяина. Г. Напрстекъ ведетъ свой родъ отъ предковъ, которые прозывались по-славянски Наперстками, но отецъ его, ради пущей важности, перевелъ себя на нѣмецкій языкъ и величался Фингергутъ. Что же касается до сына, то, воспитавшись въ новыхъ идеяхъ, онъ воротился къ старинѣ и возстановилъ свое прадѣдовское славянское прозвище. Ѳто человѣкъ лѣтъ 35-ти; въ молодости своей, въ 1848 г., онъ отличался на пражскихъ баррикадахъ, а потомъ улизнулъ въ Америку, гдѣ не терялъ времени, получилъ серіозное образованіе и занялся спеціально механикой и промышленностью. Онъ считается въ Прагѣ однимъ изъ первыхъ спеціалистовъ по этой части, и иногда читаетъ публичныя лекціи. Сверхъ того, онъ хорошій знатокъ въ искусствахъ, и въ это утро у него собралось засѣданіе по предмету собиранія и изданія художественныхъ произведеній чешской старины, и именно живописи.

Черезъ сказанныя ворота вошли мы на маленькій дворъ, загроможденный бочками и дровами и обдавшій насъ атмосферой бродящаго краснаго вина. По узенькой грязной лѣстницѣ взобрались на длинную галлерею, или переходы: на стѣнахъ висятъ десятками ведра изъ-подъ вина, въ концѣ галлереи, тоже на стѣнѣ — въ полный ростъ деревянное распятіе, и потомъ—жилище самого хозяина. Тамъ ужь собрались всѣ, кому слѣдовало, человѣкъ до тридцати. Въ первой комнатѣ были разложены на столахъ, частію развѣшены на веревкахъ снимки, факсимиле и фотографіи съ живописныхъ произведеній. Вторая комната, кабинетъ хозяина, до самаго потолка уставлена полками съ книгами. Выставленныя копіи были изготовлены живописцемъ Вышкомъ. Пересмотрѣвъ ихъ, всѣ усѣлись. Засѣданіе открылъ Ригеръ, одинъ изъ первыхъ ораторовъ въ чешскомъ сеймѣ и въ Пражской Радницѣ (ратушѣ), если не самый лучшій; человѣкъ лѣтъ сорока,

смуглый, съ черными бакенбардами и усами, плотный, говоритъ басомъ, одѣвается щегольски. Въ краткихъ словахъ онъ объяснилъ всю важность произведеній чешской школы живописи, особенно въ XIV столѣтіи, при Карлѣ IV, когда Чехи въ этомъ искусствѣ стояли выше Нѣмцевъ и даже могли соперничествовать съ самою Италіей. Нѣмцы, втягивая все чешское въ нѣмецкую область, давно уже предвосхитили живописную славу Чеховъ, ставя чешскую школу живописи въ одну группу съ кёльнскою, и помѣщая въ исторіи нѣмецкой живописи чешскія произведенья, напримѣръ прекрасныя миніатюры знаменитаго Пассіоналя Кунгуты или Кунигунды. Старая чешская школа блистательно заявила себя и въ стѣнной живописи, и на доскахъ, отъ XII столѣтія, и особенно въ XIV, чему доказательствомъ собранные здѣсь снимки. Но это только начало того труда, который предстоитъ совершить. Въ заключеніе Ригеръ предложилъ присутствующимъ обсудить это важное національное дѣло и рѣшить, какъ вести его. Затѣмъ живописецъ Вышекъ представилъ свои соображенія и указалъ на общество Сватоборъ, завѣдывающее пособіями для литераторовъ, какъ на такое учрежденіе, которое можетъ своимъ вліяніемъ и своими средствами способствовать собиранію и изданію произведеній чешской живописи. Это мнѣніе встрѣтило себѣ возраженіе со стороны Палацкаго, знаменитаго исторіографа Чешской земли, и также отличнаго оратора, человѣка, уважаемаго во всей Чехіи. Онъ доказывалъ, что это національное дѣло подлежитъ Чешскому музею, какъ центру и двигателю всѣхъ интересовъ національныхъ. Въ археологическомъ отдѣленіи Музея будетъ составлена коммиссія съ художественною цѣлью. Члены коммиссіи будутъ заботиться о собираніи и изданіи художественныхъ памятниковъ. Рѣшено приступить къ изданію ихъ только тогда, когда будетъ собрано и приведено въ извѣстность все существенно важное, и оцѣнено по достоинству. Говорили о средствахъ къ изданію, и я позволилъ себѣ присовокупить, что экземпляровъ на сто можно разсчитывать и въ Россіи, гдѣ можно найдти интересующихся и славянщиною вообще и особенно искусствомъ, и въ университетахъ, гдѣ по новому уставу открываются каѳедры исторіи искусства, и въ академіяхъ наукъ и художествъ, и въ археологическихъ обществахъ. Извѣстный чешскій литераторъ и знатокъ въ искусствахъ Амбросъ предложилъ свои услуги, при пособіи музыканта, по фамиліи Звонарь, усилить при Чешскомъ музеѣ собираніе памятниковъ чешской музыки, то-есть, пѣвческихъ книгъ и нотъ, и приводить эти матеріялы въ систематическій порядокъ для приготовленія обстоятельной исторіи музыки у Чеховъ. Послѣ того говорили и другіе изъ присутствующихъ, все художники и литераторы, иные довольно молодые, лѣтъ 25-ти. Всякій разъ раздавался звонокъ, приглашавшій къ молчанію, и на-

чиналась рѣчь. Обычай вести дѣло сообща пріучилъ Чеховъ хорошо излагать свои мысли передъ публикой. Уваженіе къ личности каждаго и простота въ обращеніи много ободряютъ говорящихъ публично, а теплое чувство, съ какимъ ведутся національныя дѣла, возбуждаетъ краснорѣчіе, простое и сердечное, безъ пустозвонныхъ фразъ и ложнаго паѳоса. Съ первобытною наивностью и свѣжестью славянской породы Чехи соединяютъ нѣмецкую ученость и самое многостороннее европейское образованіе, очищенное отъ односторонности нѣмецкой. По своему добродушію они напоминаютъ Болгаръ или Сербовъ, по образованію — самыхъ образованныхъ Европейцевъ. Я говорю конечно только о лучшихъ людяхъ, съ которыми мнѣ пришлось сойдтись, или о которыхъ я слышалъ.

Художественное засѣданіе у Напрстка особенно было для меня любопытно, потому что я остановился на нѣсколько времени въ Прагѣ съ главною цѣлью—познакомиться съ чешскою школой живописи. Давно уже казались мнѣ подозрительными тѣ страницы въ исторіяхъ нѣмецкой живописи, гдѣ чешскія произведенія выдавались за нѣмецкія, и тѣмъ больше произведенія XIV вѣка, такой эпохи, когда Пражскій университетъ былъ первымъ во всей Германіи разсадникомъ просвѣщенія, когда великій Гусъ за 200 лѣтъ до реформаціи предвозвѣстилъ освобожденіе мысли отъ католическаго деспотизма, и когда еще чешская народность была такъ свѣжа, что именно отъ этого столѣтія дошелъ до насъ списокъ самыхъ изящныхъ эпическихъ и лирическихъ произведеній чешскихъ, въ такъ-называемой Краледворской рукописи; когда образованный чешскій рыцарь Ѳома Щитный на отличномъ чешскомъ языкѣ писалъ свои назидательные трактаты, которые съ простотою практическаго взгляда соединяютъ глубину мысли и поэтическую фантазію, напоминающую Данта. Въ странѣ свѣжей и сильной національными элементами не могло остаться безъ самостоятельнаго развитія и искусства, въ эпоху, когда процвѣтали науки и когда происходило такое сильное движеніе идей, приготовлявшихъ реформацію. Извѣстно, что Карлъ IV, въ половинѣ XIV столѣтія, равно какъ и пражскіе епископы того времени усердно покровительствовали наукамъ и искусствамъ среди Чеховъ. Извѣстно также, что Нѣмцы съ уваженіемъ отзываются о чешскихъ памятникахъ искусства того времени, хотя и называютъ ихъ нѣмецкими. Надобно было на мѣстѣ провѣрить это дѣло, и бѣглый взглядъ на произведенія чешской живописи тотчасъ убѣдитъ всякаго въ туземности и самостоятельности ея развитія. Доселѣ сохранились славянскія, чешскія имена мастеровъ, которые украшали своими произведеніями рукописи, расписывали стѣны храмовъ, писали образа, особенно въ знаменитомъ Карловомъ Тынѣ или Карлы-тейнѣ, нынѣ передѣланномъ въ Карльштейнъ.

Не имѣя притязаній рѣшить старинную тяжбу о собственности между Чехами и Нѣмцами (чего ожидать было бы странно отъ замѣтокъ путешественника), тѣмъ не менѣе для любителей искусства я сообщу здѣсь нѣсколько замѣчаній о чешскихъ миніатюрахъ отъ древнѣйшихъ временъ до XVI столѣтія, что̀ удалось мнѣ изучить въ Прагѣ, благодаря безпримѣрной обязательности здѣшнихъ библіотекарей и ученыхъ. Буду говорить о произведеніяхъ несомнѣнно чешскаго происхожденія. Многія изъ нихъ, какъ увидите, отмѣчены въ самыхъ рукописяхъ славянскими именами мастеровъ.

Чешскіе ученые, Воцелъ и Запъ, съ особеннымъ удовольствіемъ ищутъ слѣдовъ византійщины въ древнѣйшихъ произведеніяхъ чешскихъ, приписывая ей особенное, мѣстное значеніе, какъ противодѣйствіе нѣмецкому католичеству. Безпристрастно говоря, кажется, слѣдуетъ въ чешской живописи до конца XII вѣка допустить столько византійскаго, сколько было его вездѣ, и въ Германіи, и во Франціи, и въ Италіи. Эта эпоха броженія элементовъ древне-христіанскихъ съ античными воспоминаніями, византійскихъ съ богословскою строгостью и варварскихъ съ безобразіемъ формы, но съ свѣжестью и энергіей мысли. Въ XIII вѣкѣ уже очевидно слагается чешская школа живописи, и въ XIV вѣкѣ доходитъ до своего высшаго совершенства, держится такъ до конца XV или начала XVI, и потомъ падаетъ подъ вліяніемъ иноземнаго стиля возрожденія. Вспомнивъ вѣкъ процвѣтанія этой школы, легко догадаться о религіозномъ ея содержаніи и благочестивомъ характерѣ. Національные герои, Св. Вацлавъ (Вячеславъ) и Гусъ, постоянно воодушевляютъ, чешскаго миніатюриста, и чешскаго живописца. Легендою о Св. Вацлавѣ начинается исторія миніатюры въ Чехахъ; сожженіе Гуса — сюжетъ послѣднихъ миніатюръ XVI вѣка, на которыя я обращу ваше вниманіе. Впрочемъ, я начну свое обозрѣніе не съ этой древнѣйшей легенды, а съ рукописи, хотя и позднѣйшаго письма, но удержавшей въ своихъ миніатюрахъ слѣды первоначальнаго стиля древне-христіанскаго искусства.

I.

Это *Лицевая Библія*, XIII вѣка, въ листъ, принадлежащая князю Лобковичу, въ Прагѣ. Каждый листъ горизонтально раздѣленъ на двое, въ той и другой части по рисунку; надъ рисунками подписи текстовъ. Подписи разныхъ временъ, а рисунки древніе. Они не раскрашены, только въ очеркахъ. Начинаются сотвореніемъ міра и идутъ черезъ весь Ветхій и Новый Завѣты до Апокалипсиса включительно. На концѣ легенда Св. Вацлава въ ли-

цахъ. На послѣдней страницѣ нарисована Св. великомученица Екатерина; она стоитъ съ колесомъ, орудіемъ ея мученій. Передъ ней склоняетъ колѣна безбородый юноша, молитвенно сложивъ свои руки. Это самъ миніатюристъ Велиславъ, какъ гласитъ надпись на свиткѣ (Sáncta Katerina exandi famulum tuum Vellislaum). Рукопись эта ясно показываетъ, что искусство въ Чехахъ ведетъ свое начало отъ раннихъ преданій древне-христіанскаго стиля, соединившаго съ христіанскою символикой античныя формы, что̀ явствуетъ, напримѣръ, изъ слѣдующихъ миніатюръ:

1. На первомъ листѣ, въ верхней половинѣ изображена бездна въ видѣ рѣки, изливающейся изъ пасти чудовища; надъ нею носится Духъ Божій въ видѣ голубя. Налѣво отъ зрителя тьма (tenebrae)—въ видѣ двухъ юношей, сидящихъ рядомъ: они до пояса обнажены; а ниже до ногъ драпированы въ отличномъ классическомъ вкусѣ. Оба закрыли глаза и немного понагнули свои головы, каждый въ свою сторону, изящно изгибая фигуру, и каждый поднося одну руку къ щекѣ. Оба они дремлютъ. По высокой красотѣ античнаго стиля (несмотря на нѣкоторую невѣрность въ рисункѣ) эту группу непремѣнно слѣдовало бы назвать античною, еслибъ она даже напоминала величавыя, задумчивыя статуи ночи и сумерекъ, которыми Микель Анджело обезсмертилъ могилы Медичисовъ въ церкви Св. Лаврентія во Флоренціи. Направо, Господь Богъ творитъ свѣтъ. Какъ искусный *измѣритель*, художникъ, въ одной рукѣ держитъ Онъ вѣсы, въ другой — циркуль. Въ кругу сотворенный имъ свѣтъ, въ видѣ юноши съ факелами.

2. Нижняя миніатюра на первомъ же листѣ изображаетъ какъ Богъ творитъ день и ночь: день въ видѣ античнаго типа Аполлона, а ночь—Діаны (обѣ фигуры въ кругахъ).

3. Четыре райскія рѣки въ видѣ четырехъ женщинъ, выливающихъ изъ урнъ воду.

4. Особенно любопытенъ типъ Еноха. Дряхлый старикъ, въ короткомъ кафтанѣ, подпирается костылями, а сзади у него, какъ у ангела, крылья. Господь Богъ своею десницею изъ облаковъ касается его головы, чтобы взять его на небо. Быт. гл. 5.

5. Іосифу во снѣ поклоняются солнце и луна въ античныхъ символахъ Аполлона и Діаны (обѣ фигуры въ кругахъ).

6. Фараонъ изображаемый постоянно безбородымъ юношею.

7. Успеніе Богородицы, изображаемое по-византійски; то-есть, усопшая Богородица лежитъ на одрѣ, окруженная апостолами. Но позади, душу ея беретъ не Спаситель (какъ обыкновенно), а два ангела — каждый за руку.

II.

Легенда Св. Вацлава, въ 4-ку, оригиналъ въ Вольфенбюттелѣ, по точная копія съ него въ Чешскомъ музеѣ. Рукопись писана для чешской герцогини Эммы, въ 1006 году, какъ свидѣтельствуетъ подпись, по древнему обычаю, безцеремонно написанная по всему полю первой миніатюры (hunc libellum Hema venerabilis principissa pro remedio animae suae in honorem beati Venceslai martiris fieri jussit a. 1006). Св. Вацлавъ, съ бородою, въ короткомъ полукафтаньѣ (или сукнѣ), а сверху въ мантіи, обращается къ Іисусу Христу, который, показываясь изъ облаковъ, надѣваетъ на него корону. Эмма, падши ницъ, и изогнувъ спину и колѣни, какъ изображаются молящіеся въ древнѣйшей византійской живописи, въ усердномъ моленіи ухватила Св. Вацлава за лѣвый сапогъ. Кромѣ этой, въ рукописи еще только двѣ миніатюры. На одной Св. Вацлавъ стоитъ съ чашею передъ сидящимъ за столомъ Болеславомъ и его фамиліей, у него на крестинахъ. И Болеславъ и Вацлавъ въ короткихъ полукафтаньяхъ. Болеславъ съ обритою бородой, но съ усами; волосы на головѣ короткіе. На другой, убіеніе Св. Вацлава у дверей храма, византійскаго стиля. Миніатюры писаны на золотомъ полѣ. Особенно любопытны по костюмамъ.

III.

Такъ-называемый *Вышеградскій кодексъ,* въ листъ, содержитъ Евангеліе; уже въ 1129 г., вмѣстѣ съ другими драгоцѣнностями данъ былъ вкладомъ въ коллегіальный храмъ Вышеградскій, а писанъ по крайней мѣрѣ въ X вѣкѣ. Миніатюры всѣ на золотѣ, въ раннемъ стилѣ романскомъ, варварски исказившемъ изящныя формы древне-христіанскаго искусства. Лица обрисованы чернилами. Не естественныя складки наложены симметрически и условно, будто завитки буквъ или заставокъ. По сюжету любопытны миніатюры:

1. Крещеніе: Іисусъ Христосъ и Іоаннъ Предтеча безъ бородъ; тоже безъ бороды и Богъ Отецъ, или, лучше сказать, только одна его голова, съ шеею по плечи, помѣщенная въ облакахъ. Очевидно подражаніе скульптурному бюсту. Наверху, рядомъ съ облаками, помѣщенъ мальчикъ, льющій изъ урны воду. Это Іорданъ. Надъ Спасителемъ Св. Духъ въ видѣ голубя.

2. Благовѣщеніе: символическій голубь своимъ клювомъ почти касается косъ Дѣвы Маріи, сидящей на престолѣ.

3. Тайная Вечеря: и Христосъ, и всѣ Апостолы безъ бородъ, по стилю античныхъ идеальныхъ типовъ, за исключеніемъ Петра и Павла, которымъ даны бороды такія же, какія изображаются у нихъ и въ нашихъ иконописныхъ подлинникахъ. Очевидно, что иконописныя подобія этихъ двухъ апостоловъ установились раньше всѣхъ прочихъ. Іоаннъ Богословъ — фигура мальчика—возлежитъ на колѣняхъ самого Іисуса Христа. Противъ Христа сидитъ Іуда, и въ одно время съ нимъ, правою рукою обмакиваетъ кусокъ хлѣба въ солонку, а лѣвою другой кусокъ кладетъ въ ротъ; но въ это самое время подлетаетъ ко рту его красная птица, чтобы вырвать у него этотъ кусокъ.

4. Распятый Христосъ безъ бороды и съ открытыми глазами.

5. Вмѣсто Воскресенія Іисуса Христа, на цѣломъ листѣ изображено возстаніе мертвыхъ изъ гробовъ, въ нѣсколько рядовъ. Такимъ образомъ таинство Воскресенія Христова сокрыто отъ глазъ смертныхъ, и событіе это является только преобразующимъ всеобщее воскресеніе на страшномъ судѣ.

6. На листѣ 68, въ буквѣ D (въ словѣ Dixit), въ завиткахъ ранняго романскаго стиля, изображенъ сидящій на престолѣ Св. Вацлавъ, въ туникѣ съ фимбріемъ, безъ бороды, съ копьемъ; на головѣ красная шапка, спускающаяся на плечи львиными лапами. Надъ нимъ благословляющая рука. Возлѣ надпись: *Venzezlavus dux.* Эта миніатюра, послѣдняя въ рукописи, не оставляетъ сомнѣнія о туземномъ, чешскомъ происхожденіи этого великолѣпнаго кодекса. Находится въ университетской библіотекѣ, въ Прагѣ.

IV.

Знаменитая латинская энциклопедія, извѣстная въ литературѣ подъ именемъ *Mater verborum*, съ чешскими глоссами, или подстрочнымъ чешскимъ переводомъ нѣкоторыхъ латинскихъ словъ; въ листъ, находится въ Чешскомъ Музеѣ. Писалъ эту рукопись въ 1202 г. Вацерадъ, а миніатюры дѣлалъ иллюминаторъ Мирославъ, оба Чехи. По обычаю времени, они подписали свои имена такъ: въ буквѣ P, въ кружкѣ ея, изображена Богородица, какъ наше Знаменье; а подъ нею двѣ молящіяся фигуры, въ монашескихъ рясахъ: одна на колѣняхъ, другая стоитъ, и у каждаго по свитку; у первой фигуры въ свиткѣ писано: *моли за писца Вацерада* (ora p. scre Vacerado), а у второй: *моли за иллюминатора Мирослава* (ora p. illre Mirozlao). При послѣднемъ означенъ и сказанный годъ. Въ миніатюрахъ этой рукописи, на основѣ стиля романскаго, уже очевиденъ элементъ чешскій. Романскіе изгибы и сплетенія зміеобразныхъ ремней еще господ-

ствуютъ и иногда опутываютъ человѣческую фигуру; но вмѣстѣ съ тѣмъ иллюминаторъ изыскиваетъ средства дать право первенства изображенію человѣческому, сообщить фигурѣ характеръ и выраженіе, хотя еще и охотно пишетъ разныхъ звѣрей и чудовищъ въ романскомъ стилѣ. Живя въ эпоху суровую, онъ смотритъ на окружающую его дѣйствительность болѣе мрачнымъ взглядомъ и любитъ изображать трагическіе моменты; онъ не знаетъ еще граціи и мягкости благочестивой чешской школы XIV вѣка, и даже мирнымъ и нѣжнымъ сценамъ придаетъ оттѣнокъ величія, чуждый всякой женственности, въ которую въ послѣдствіи впадаетъ чешская живопись. Иллюминатора Мирослава, я назвалъ бы Эсхиломъ чешской живописи. Въ его строгихъ и величавыхъ фигурахъ есть какая-то внутренняя связь съ тѣми древне-христіанскими геніями тьмы, которые такъ невольно приводятъ на память Микель-Анджеловы *Ночь* и *Сумерки*. Несмотря на преобладающее еще господство романскихъ формъ, чудовищныхъ и звѣриныхъ, съ змѣиными извивами и сплетеніями, художникъ, очевидно, хочетъ отъ нихъ освободиться. Это особенно замѣтно въ миніатюрѣ, писанной въ буквѣ ипсилонъ (Y). Вмѣсто фантастическихъ изгибовъ романскихъ, Мирославъ изобразилъ эту букву въ видѣ винограднаго дерева съ вѣтками. На одну изъ нихъ упирается ногами легкая и довольно изящная фигура; каштановые ея волосы подобраны ремнемъ. Она уже не спутывается символическими узлами ременныхъ переплетеній, а лѣзетъ по вѣткамъ, изъ которыхъ одна проходитъ между ея ногами. Въ лѣвой рукѣ держитъ она корзинку, а правою рветъ виноградъ. Позади ея, тоже взгромоздившись на вѣтку, обезьяна запихала свою лапу себѣ въ пасть. Какъ нѣмецкіе мастера романской эпохи вносили въ свои неуклюжія, но полныя мыслей, произведенія, свою нѣмецкую миѳологію; такъ и Мирославъ, въ самомъ началѣ рукописи, на цѣломъ листѣ помѣстилъ миніатюру изъ фантастическихъ сплетеній, внизу оканчивающуюся изображеніемъ лѣта въ видѣ женщины. Надъ ней латинская подпись: *estas*, и чешская—*siva*, то-есть, *Жива*, богиня, подательница жизни. На ней помѣщена довольно натурально писаная фигура, играющая на скрипкѣ. Въ ней много движенія и уже нѣкоторой граціи, сколько она могла быть доступна строгому стилю этого мастера. Выше, изъ безчисленныхъ извитій, выступаютъ то обезьяны, коронующія сову, то человѣческая фигура, которую дьяволъ тянетъ за волосы. Изъ миніатюръ, характеризующихъ суровый стиль мастера, укажу на слѣдующія:

1. Въ буквѣ М, въ середней полосѣ ея, виситъ предатель Іуда, повѣшенный будто на висѣлицѣ. Обезображенное насильственною смертью лицо трупа, съ ощерившимися зубами поразительно вѣрностью природѣ и трагическимъ выраженіемъ, хотя все туловище писано еще крайне дѣтски,

безъ всякаго анатомическаго умѣнья. По обѣ стороны, два черныхъ ворона, вцѣпившись своими когтями въ плеча повѣшеннаго, клюютъ ему глаза.

2. Цѣлованіе Дѣвы Маріи и Елисаветы, предметъ, который даже византійскіе мастера писали граціозно, послужилъ Мирославу сюжетамъ для строгой и величавой сцены. Онъ изобразилъ обѣихъ женщинъ не въ профиль, стремительно бросающихся другъ другу въ объятія, какъ обыкновенно онѣ пишутся, а величаво стоящими рядомъ, en face, и налагающими другъ на друга руки — будто скульптурная група, въ строгомъ стилѣ Микель-Анджело.

3. Распятіе. Христосъ распятъ не на крестѣ, а на деревѣ съ двумя искривленными суками, служащими для распятія рукъ. Самому дереву приданъ мрачный, отчаянный видъ: оно изуродовано и изогнуто, и оба сучка тянутся вверхъ. Потому и тѣло Распятаго особенно мучительно изогнуто, а руки насильственно вытянуты по сучкамъ вверхъ. Здѣсь взятъ самый ужасный, самый безотрадный моментъ распятія, гдѣ все носитъ на себѣ характеръ болѣзни и мрака. Обыкновенно эта сцена смягчается слезами любви и состраданія въ лицѣ Богородицы и Іоанна Богослова, стоящихъ по обѣ стороны распятія. Мирославъ изгналъ изъ своего изображенія все успокоивающее и умиляющее. Не любящая мать и вѣрный ученикъ стоятъ у него по обѣ стороны Распятаго, а два воина-тирана: одинъ прободаетъ ему копьемъ бокъ, а другой въ губкѣ подаетъ уксусъ.

Къ половинѣ XIII вѣка чешская школа живописи, видимо, чувствуетъ свои силы. Изученіе и подражаніе природѣ служатъ ей главнымъ двигателемъ. Романскій стиль нечувствительно приводитъ ее къ мастерскому изображенію животныхъ. Она еще не умѣетъ сладить съ обнаженными формами человѣческаго тѣла, но уже натурально набрасываетъ складки одѣянія, и драпировку изящно подчиняетъ движеніямъ фигуры. Не умѣя писать туловище, руки и ноги, она уже отлично отдѣлываетъ лицо, и стремясь къ натурѣ, старается дать ему характеръ и выраженіе. Если размѣры фигуры еще не вѣрны, то ея движенія уже натуральны и выразительны.

V.

Все это съ поразительною очевидностью можно замѣтить въ *Яромирской* (по монастырю), иначе *Бржезницкой* (по зáмку) *Библіи* 1259 г., въ листъ, въ Чешскомъ Музеѣ. И писецъ и миніатюристъ были Чехи, и изобразили себя между миніатюрами этой рукописи. Имя писца — Збигнѣвъ Ратиборскій, а миніатюриста — Богушъ Лютомирицкій. Послѣдній изображенъ съ бородою, въ красномъ свѣтскомъ одѣяніи. На пьедесталѣ этой фигуры

годъ написанія рукописи. Въ миніатюрахъ преобладаетъ рисунокъ надъ колоритомъ. Лицо и всѣ обнаженныя части фигуры только въ очеркахъ, едва раскрашенныхъ, но въ одѣяніи, звѣряхъ, птицахъ, художникъ искусно употребляетъ и краски. Впрочемъ, главное достоинство его въ смѣлыхъ, твердыхъ и во всѣхъ отношеніяхъ мастерскихъ очеркахъ, которые позволяютъ заключать, что блистательное развитіе чешской живописи въ XIV вѣкѣ было систематически подготовлено строгою школою рисовальщиковъ, образовавшею въ средніе вѣка изящный и правильный рисунокъ въ связи съ скульптурнымъ мастерствомъ. Это скульптурное начало очевидно у Богуша въ нераскрашенныхъ или едва наведенныхъ колоритомъ лицахъ и въ обнаженныхъ фигурахъ, тогда какъ драпировку онъ рисуетъ красками отлично, прикрывая мѣстнымъ колоритомъ и стушевывая очерки складокъ. Бóльшая часть миніатюръ, и именно самыя изящныя изъ нихъ не имѣютъ никакой, по сюжету, связи съ Библіей. Это — на поляхъ рукописи, по сторонамъ и внизу, отдѣльныя фигурки людей, животныхъ и иногда чудовищъ, вставленныя между линіями арабесокъ, и рисованныя съ необыкновеннымъ мастерствомъ. Художникъ, видимо, любилъ природу, и много наблюдалъ надъ характеромъ и нравами не только людей, но и животныхъ, и съ особеннымъ удовольствіемъ и тщательностью дѣлалъ на поляхъ рукописи свои мелкіе этюды, эти разрозненныя фигурки, которыя потомъ, уже въ XVII столѣтіи, сложились въ цѣлыя картины у фламандскихъ мастеровъ.

Эти мастерскія фигурки, съ необыкновенною оконченностью рисунка, вѣрныя природѣ, оживленныя движеніемъ и выраженіемъ, сверхъ того, необыкновенно граціозны, и постоянно говорятъ зрителю, что начертавшій ихъ или былъ человѣкъ веселаго нрава, или хотѣлъ развеселить и позабавить того, кто будетъ ихъ пересматривать. Точно будто онъ писалъ ихъ забавляясь. Онъ отлично рисовалъ кроликовъ, обезьянъ, собакъ, но особенно былъ неистощимъ въ птицахъ, большихъ и маленькихъ, такъ что по его рисункамъ, кажется, можно составить весьма полную монографію о мѣстныхъ птицахъ въ Чехіи въ половинѣ XIII столѣтія. Изображенія его ничего уже не имѣютъ общаго съ страшилами романскаго стиля, и если иногда рисуетъ чудовищъ, то только для забавы, и всегда старается рисовать ихъ какъ можно изящнѣе. То къ птицѣ придѣлаетъ красивую женскую головку, то голову старика насадитъ на туловище чудовища; иногда придѣлаетъ къ какому-нибудь животному голову прелата, въ соотвѣтствующей его званію шапкѣ, а то одѣнетъ обезьяну и капуцинскую рясу, да еще въ руки ей дастъ книгу, и заставитъ ее внимательно читать. Въ миніатюрахъ Богуша уже ясно чувствуется освобожденіе художественной идеи изъ-подъ гнета безотчетнаго мистицизма и темныхъ символическихъ формъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ,

выступаетъ самостоятельно и личность человѣка, съ его обычною дѣятельностію, съ окружающимъ его бытомъ: съ его обычаями и привычками. И именно въ этомъ-то отношеніи особенно дороги миніатюры этой Библіи для исторіи чешской культуры въ XIII столѣтіи. Вотъ, напримѣръ, женщина прядетъ пряжу; мальчикъ съ топоромъ; дѣвушка, въ шапочкѣ; похожей на ночной чепецъ, поднявъ нѣсколько подолъ своего синяго платья, идетъ по водѣ, граціозно оглядываясь назадъ; двое борются, какъ называется—подъ ножку; мущина съ женщиною пляшутъ, оба ухватившись рукою за платокъ, какъ у насъ въ хороводахъ: мущина высоко поднялъ одну ногу, а руку подперъ въ бокъ; стрѣлокъ натягиваетъ лукъ; дѣвушка пляшетъ, закинувъ одну руку на голову, и другую граціозно опустивши внизъ; всѣ движенія ея вѣрны и граціозны, и мастерски отражаются въ паденіи складокъ ея одѣянія; мущина идетъ съ граблями и съ вилами о двухъ рогулькахъ. Особенно для исторіи музыки многое завѣщалъ будущимъ историкамъ этотъ неистощимоплодовитый мастеръ въ разныхъ остроумныхъ фигуркахъ, которыя играютъ то на флейтѣ, то на трубѣ, то на дудкѣ, придѣланной къ мѣхамъ, то на скрипкѣ, то на гитарѣ, которой выгнутая дугою ручка оканчивается собачьею мордой, то молотками ударяютъ въ висящіе колокольчики.

Такимъ образомъ мало-по-малу слагаются отличительныя свойства чешской школы живописи, а именно выразительность, такъ ярко выступающая уже у Мирослава, потомъ — подражаніе природѣ и стремленіе къ идеальной красотѣ въ лицахъ, что̀ очевидно въ этихъ сотняхъ фигурокъ Богуша. Даже чудовищъ рисуетъ онъ граціозно, и даетъ имъ красивыя человѣческія головки, юныя или старческія. Наклонность — изображать старость благообразною и прекрасною, замѣтная уже въ XIII вѣкѣ, становится, какъ кажется, принципомъ для мастеровъ цвѣтущей эпохи XIV вѣка. Даже въ томъ случаѣ если списываемый ими портретъ не удовлетворяетъ требованіямъ красоты, — они даютъ ему идеальный тонъ — красотою и мягкостью выраженія. Потому-то мягкость и нѣжность составляютъ отличительную характеристику лучшей эпохи чешской живописи. И эти свойства тѣмъ сильнѣе дѣйствуютъ на зрителя, что выражаются въ самомъ живомъ, цвѣтущемъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ необыкновенно нѣжномъ колоритѣ. Искреннее благочестіе эпохи только усиливаетъ эти свойства, придавая лицамъ задушевность выраженія и смягчая религіозный восторгъ теплотою чувства. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, подражаніе природѣ и наблюденіе ея законовъ въ рисункѣ и колоритѣ спасаютъ фантазію живописца отъ безплоднаго мистицизма, удерживая ее въ предѣлахъ дѣйствительности. Такимъ образомъ, цвѣтущую эпоху чешской живописи, въ XIV вѣкѣ, можно сравнить съ

эпохою Ванъ-Эйковъ въ Голландіи, или Беато Анджелико Фьезолійскаго и Мазаччіо въ Италіи, то-есть, съ живописью XV вѣка въ Италіи, Голландіи и Германіи. Чешская школа не была предварена такими блистательными дарованіями, какъ Джіотто, Николо Пизано, Орканьи, но уже и въ XIV вѣкѣ достигла того, чѣмъ знатоки искусства восхищаются въ Мазаччіо, въ Фьезоле или въ Филиппо Липпи.

VI.

Въ исторіяхъ нѣмецкой живописи особенно прославляется идущій отъ начала XIV вѣка *Пассіоналъ аббатиссы Кунгуты* или *Кунигунды*, въ листъ, но въ послѣдствіи рукопись была обрѣзана, даже съ поврежденіемъ миніатюръ; находится въ библіотекѣ Пражскаго университета. По снимкамъ, знатокамъ особенно извѣстна изъ этой рукописи замѣчательнѣйшая по красотѣ и выраженію Скорбящая Богоматерь (Mater dolorosa). На миніатюрѣ она стоитъ одна, но я всегда воображаю ее себѣ стоящею при крестѣ Распятаго, по правую его сторону, чему вполнѣ соотвѣтствуетъ положеніе всей ея фигуры. Трудно гдѣ-нибудь въ другихъ школахъ живописи указать нашимъ живописцамъ и иконописцамъ лучшій образецъ для этого сюжета. Какъ манерны и безжизненны кажутся передъ этою Скорбящею Матерью всѣ сентиментально-идеальныя попытки, которымъ Гвидо Рени давалъ прозваніе Скорбящей Богородицы! Отъ великой скорби голова ея не держится на плечахъ и болѣзненно склонилась налѣво, на лѣвую руку, которую она поднесла къ плечу, а правую прижимаетъ къ сердцу. Отъ сердечной надежды глаза ея широко раскрылись, закатываясь подъ лобъ, а брови конвульсивно жмутся другъ къ другу, образуя насильственныя морщины на нижней части лба; уста ея сомкнуты, будто съ тѣмъ чтобъ остановить рыданія. Все лицо блѣдно; потому что горячечный пароксизмъ плача уже прошелъ, уже нѣтъ красноты въ обсыхающихъ отъ слезъ глазахъ. Скорбь сосредоточилась внутри, побѣжденная волею, которая дала силу стоять на ногахъ. Видимъ, — художникъ обладалъ изящнымъ вкусомъ, потому что самою постановкой фигуры хотѣлъ умѣрить патетическое выраженіе. Извѣстно, что художники цвѣтущихъ эпохъ въ самыхъ линіяхъ изображаемыхъ ими фигуръ хотѣли быть изящными. Всѣ статуи Праксителя въ ихъ общемъ очертаніи представляютъ изящно изгибающуся линію; также изящна линія болѣзненно извивающагося торса Лаокоонова. Рафаэль всегда заботился объ изяществѣ линій, и въ постановкѣ отдѣльныхъ фигуръ, и въ ихъ группировкѣ. Въ томъ же классическомъ смыслѣ изящно извивающаяся линія и этой Скорбящей Богоматери въ *Пассіоналѣ Кунгуты*, въ чемъ вся-

кій можетъ убѣдиться даже по плохому спимку. Тогда какъ голова ея падаетъ на лѣвое плечо, съ противоположной стороны широко драпируются складки ея нижняго одѣянія, выступая направо.

Эту рукопись обыкновенно приписываютъ монаху Кольде и писцу Григорію, 1312 г. Но, по тщательномъ изученіи рукописи, библіотекарь университетской библіотеки, Ганушъ, пришелъ къ тому заключенію, что подпись, на которой основывали происхожденіе рукописи, позднѣйшая, и притомъ какъ письмо, такъ и миніатюры въ ней не одной эпохи и разнаго достоинства. Однѣ миніатюры прекрасны, какъ упомянутая Скорбящая Богоматерь; другія значительно хуже. Сверхъ того, встрѣчается дважды одинъ и тотъ же сюжетъ: оригиналъ и несомнѣнная копія съ него или позднѣйшая передѣлка. Это именно листъ съ изображеніями орудій страстей Господнихъ, писанными кругомъ Распятаго, то-есть, терновый вѣнецъ, копье, гвозди и т. п. Въ древнѣйшей оригинальной миніатюрѣ, между прочимъ, изображенъ убрусъ, круглой формы, съ ликомъ Спасителя, и въ подписи названъ *Вероника*. Такъ еще и у Данта въ божественной комедіи убрусъ называется *Вероникою* (т. е. vera icon), *истиннымъ изображеніемъ*, а потомъ уже въ католическихъ легендахъ составилось преданіе о женщинѣ Вероникѣ.

Сказанія о страстяхъ Господнихъ и соотвѣтствующія имъ миніатюры въ этой рукописи присовокуплены къ притчѣ, или параболѣ, которою она и начинается. Одинъ женихъ обручился съ невѣстою, которую вскорѣ потомъ соблазнилъ предатель, называемый въ миніатюрахъ разбойникомъ (latro). Соблазнивши, онъ посадилъ ее въ темницу. Но женихъ поразилъ разбойника, освободилъ невѣсту изъ темницы и короновалъ ее. Вся эта парабола изображена въ миніатюрахъ. Сначала женихъ и невѣста обручаются, оба въ вѣнцахъ. Потомъ, разбойникъ, безобразная фигура, съ взъерошенными волосами, становясь на одно колѣно, подаетъ яблоко невѣстѣ, сидящей и имѣющей еще на своей головѣ вѣнецъ. Далѣе, онъ гонитъ ее въ темницу, завязавъ ей глаза, и на головѣ ея уже нѣтъ вѣнца; затѣмъ, женихъ на конѣ, со щитомъ, прокалываетъ въ шею бѣгущаго разбойника; освобождаетъ невѣсту, и наконецъ налагаетъ на нее вновь корону, которой она было лишилась. Невѣста эта не только христіанство, но и вообще человѣческій родъ; женихъ — Христосъ, разбойникъ — дьяволъ. Эта тема даетъ поводъ отъ сотворенія первыхъ человѣковъ пройдти черезъ евангельскія сказанія. Въ миніатюрѣ, изображающей сотвореніе Евы, Адамъ спитъ; Господь Богъ правою рукою благословляетъ его, а въ лѣвой держитъ голову Евы, съ красивымъ лицомъ и открытыми глазами. Эта голова будто выросла на ребрѣ, которое исходитъ изъ бока Адамова. Такимъ образомъ, по понятіямъ миніа-

тюриста, сотворенie Евы началось ея прекрасною головкою, которая, будто цвѣтокъ, выросла на ребрѣ Адама. Заточенiю невѣсты въ темницѣ соотвѣтствуетъ изгнанiе Адама и Евы изъ рая и заточенiе ихъ въ адъ: у нихъ также глаза завязаны, когда ихъ гонитъ туда дьяволъ. Затѣмъ идетъ Благовѣщенiе и другiе новозавѣтные сюжеты. Изведенiе Адама и Евы изъ ада соотвѣтствуетъ освобожденiю невѣсты изъ темницы, а коронованiе Богородицы — возложенiю на невѣсту вѣнца, котораго она на время лишалась.

VII.

Блистательный образецъ цвѣтущей школы чешской живописи въ XIV вѣкѣ представляетъ въ своихъ миніатюрахъ рукопись, называемая *Liber viaticus*, епископа Лютомышльскаго Іоанна, содержащая въ себѣ псалмы и чтенiя изъ книгъ Ветхаго и Новаго завѣта, съ присовокупленiемъ святцевъ и похвалы разнымъ святымъ, въ листъ; находится въ Чешскомъ Музеѣ. Всѣ, кому только случилось видѣть эти миніатюры, приходятъ отъ нихъ въ восторгъ; а Чехи убѣждены, что онѣ, по времени, самое изящнѣйшее явленiе въ исторiи искусства всей Европы. Хотя миніатюры эти малаго размѣра, писаны въ буквахъ или въ завиткахъ арабесокъ по полямъ, но онѣ производятъ такое полное впечатлѣнiе и такъ сильно заинтересовываютъ своею невыразимою красотою, что, перелистывая эту рукопись, будто гуляешь по галлереѣ или осматриваешь католическiй храмъ, украшенный образами благочестивой школы Фьезоле съ присовокупленiемъ болѣе матерiяльнаго элемента братьевъ Ванъ-Эйковъ. Самая миніатюрность рисунковъ внушаетъ еще больше удивленiя своею микроскопическою оконченностью, давшею средства художнику дѣйствовать на зрителя миніатюрами, будто стѣнною живописью или алтарными образами большаго размѣра.

Хотя миніатюристъ пишетъ только религiозныя, и преимущественно евангельскiя сцены, но никогда не забываетъ природы, любитъ ее и старается, сколько можно, точнѣе передать ея черты; обращаетъ вниманiе на перспективу, утварь, одѣянiя, особенно на животныхъ, которыхъ рисуетъ не только анатомически вѣрно, но и умѣетъ дать имъ характеръ и выраженiе. И еще болѣе того и другаго въ его человѣческихъ фигурахъ, изъ которыхъ каждую онъ умѣетъ осмыслить и отлично сгруппировать съ другими. Религiозное воодушевленiе возводитъ его до представленiя идеальной красоты; потому у него всѣ лица прекрасны, и юныя, и старческiя; особенно удается ему красота женская. Красоту онъ всегда соединяетъ съ мыслiю о довольствѣ и здоровьѣ. Потому всѣ святые у него не только прекрасны, но и свѣжи и румяны лицомъ. Онъ не любитъ идеаловъ туманныхъ

и не понимаетъ красоты условной, съ увядающими силами и съ поблекшимъ цвѣтомъ лица. Для него нѣтъ красоты выраженія безъ красоты формъ и безъ живости и свѣжести колорита. Идеалъ святости онъ видитъ въ красотѣ и юношеской свѣжести, какъ античный Грекъ лучшей эпохи процвѣтанія художествъ. Мадонна всегда у него прекрасна; юная ли, въ Благовѣщеньи, или въ зрѣлыхъ литахъ, въ событіи Сошествія Св. Духа, даже въ Успеніи — она еще свѣжа и прекрасна, будто легко заснула, граціозно лежитъ на своемъ смертномъ одрѣ. Это религіозное стремленіе изображать Богородицу въ идеалѣ красоты чешскій миніатюристъ раздѣляетъ съ Беато-Анджелико Фьезолійскимъ. Христосъ младенецъ у него идеалъ прелестнаго, цвѣтущаго здоровьемъ ребенка; Христосъ въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ — идеалъ прекраснаго молодаго человѣка. Но костюмы Богородицы и Христа — древніе, по древнехристіанскому и византійскому преданію. Богородица, которую онъ изображаетъ бѣлокурою, у него постоянно въ синемъ верхнемъ платьѣ. На русые волосы ея, онъ изящно налагаетъ золотую съ синимъ корону. Миніатюристъ, очевидно, вышелъ изъ школы, въ которой живопись развивалась сообща съ ваяніемъ. Миніатюры этой рукописи, какъ сказано, писаны внутри заглавныхъ буквъ. Самая буква, всегда съ довольно толстыми обводами, представляется какъ бы архитектурнымъ цѣлымъ: это будто зданіе, котораго колонны и своды наполнены скульптурными фигурами, между тѣмъ какъ внутренность святилища предоставлена изображеніямъ живописнымъ. Помѣстивъ живописное изображеніе, напримѣръ, Благовѣщенія, Рождества или Успенія, внутри буквы, миніатюристъ покрываетъ обводы и столбики самыхъ буквъ какою-нибудь одною краскою, — розовою, синеватою, зеленоватою, всегда жидкою и свѣтлою, и на ней, будто скульптуру, наводитъ фигуры, соотвѣтствующія барельефамъ и статуямъ на готическихъ порталахъ. Эти одноцвѣтныя, скульптурныя изображенія всегда находятся въ связи съ живописною миніатюрой, которую окружаютъ. Это — или ангелы, въ молитвенномъ благоговѣніи присутствующіе при таинствѣ Обрѣзанія Господня, или ветхозавѣтный пророкъ съ одной стороны, и евангелистъ съ другой, торжественно созерцающіе Благовѣщеніе, о которомъ первый пророчествовалъ, а другой повѣствовалъ. Сверхъ того, вся буква, съ миніатюрой и съ скульптурными фигурами въ ея обводахъ, полагается на разукрашенномъ фонѣ, будто на коврѣ, и потомъ линіями, вѣтвями и другими арабесками соединяется она съ рисунками на поляхъ рукописи, по сторонамъ и внизу. По сторонамъ — это ярко разрисованные разными красками, по поясъ, пророки и апостолы, царь Давидъ, Соломонъ, помѣщенные, будто цвѣтки, на цвѣточныхъ чашечкахъ, на вѣткахъ и между листьями. На полѣ, обыкновенно внизу, иногда помѣщается,

по поясъ, съ молитвеннымъ выраженіемъ, и самъ епископъ Іоаннъ, для котораго была писана эта рукопись. Внизу же находится иногда дополненіе евангельской сцены, главный моментъ которой помѣщенъ внутри буквы. Такимъ образомъ изображено, напримѣръ, въ буквѣ Рождество Спасителя; въ обводахъ самой буквы, на синемъ фонѣ, будто въ небѣ, одноцвѣтные, синіе же ангелы, будто барельефъ; потомъ буква красивыми арабесками соединяется съ нижнимъ полемъ рукописи, гдѣ миніатюристъ дополняетъ свою мысль сценою, какъ ангелъ изъ облаковъ является пастухамъ. Въ этой нижней миніатюрѣ особенно много чувства природы въ изображеніи животныхъ. Тутъ стадо и двѣ собаки; подъ пригоркомъ козелъ съ барономъ бодаются рогами, на пригоркѣ коза щиплетъ кустарникъ. Подобнымъ образомъ поклоненіе волхвовъ, писанное въ буквѣ, дополняется внизу листа сценою, какъ они собираются ѣхать на поклоненіе. Одинъ изъ нихъ съ собачкою, другой—энергическая фигура, въ смѣлой постановкѣ, съ напряженіемъ держитъ за узду заартачившагося коня поднимая его на ноги (чешскій миніатюристъ какъ будто изучалъ квиринальскіе колоссы), другой конь скромно щиплетъ траву; третій, между ними въ серединѣ, послушно стоитъ, уже готовый принять на себя всадника.

Описывать каждую миніатюру въ отдѣльности невозможно, по невыразимой ихъ красотѣ. Есть надежда, что фотографическіе снимки какъ съ этихъ, такъ и съ другихъ чешскихъ миніатюръ будутъ выставлены въ Москвѣ для публики, такъ какъ библіотекари — Вртятко и Ганушъ имѣютъ намѣреніе по экземпляру этихъ фотографій прислать въ Москву и Петербургъ. Во всякомъ случаѣ позволяю себѣ коснуться нѣкоторыхъ миніатюръ этой рукописи, не съ тѣмъ чтобъ исчерпать ихъ эстетическое достоинство, но чтобы частію объяснить характеръ чешской живописи, частію указать образцы нашимъ иконописцамъ.

1) Передъ сидящимъ Царемъ Давидомъ стоятъ нѣсколько пѣвчихъ, отлично сгруппированные, и поютъ, разинувъ рты, и каждый, для своего тона, какъ будто различно открываетъ ротъ. Миніатюра вполнѣ напоминаетъ знаменитый образъ Ванъ-Эйковъ въ Берлинскомъ Музеѣ.

2) Въ Благовѣщеньи, Господь Богъ, показываясь изъ облаковъ, держитъ въ рукахъ младенца Христа, или его душу, отъ которой нисходитъ сіяніе на Дѣву Марію.

3) Для нашихъ иконописцевъ особенно могутъ быть полезны миніатюры, изображающія Благовѣщеніе, Рождество, Обрѣзаніе, Сошествіе Св. Духа, но особенно Успеніе Богородицы. Композиція ихъ вполнѣ согласуется съ нашими иконописными преданіями, за самыми незначительными исключеніями. Но сколько природы, выраженія и красоты! Какъ разно-

образны характеры собравшихся около усопшей Богородицы апостоловъ, какъ выразительны каждаго изъ нихъ печаль, скорбь, сѣтованіе! Все оплакиваетъ усопшую, даже скульптурное изображеніе пророка па обводѣ буквы печально скрестило свои руки и склонило голову; сѣтуютъ и пророкъ и апостолъ, по поясъ изображенные на полѣ рукописи въ завиткахъ арабески.

4) Для характеристики нѣжной и выразительной чешской школы замѣчательна миніатюра съ мѵроносицами, пришедшими къ опустѣлому уже гробу Господню. На краю гроба сидитъ ангелъ и объясняетъ имъ чудесное событіе воскресенія; и каждая изъ нихъ по своему выражаетъ свои ощущенія. Одна удивлена и поражена, будто слышитъ невѣроятное; другая съ вдохновеніемъ внимаетъ; третья умиленно склоняетъ голову; всѣ три составляютъ мастерскую группу, и всѣ три замѣчательно прекрасны.

5) Еще характеристичнѣе для чешской школы миніатюра, соотвѣтствующая тексту *Пѣсни Пѣсней* о любовномъ цѣлованіи. Извѣстно, что въ средніе вѣка мистическое богословіе и свѣтская поэзія проповѣдывали *обоготвореніе любви*, богословіе — небесной, при посредствѣ любви земной или человѣколюбія; поэзія — любви земной, но очищенной отъ похоти, при посредствѣ стремленія къ любви идеальной, небесной. Чешскій миніатюристъ для этой, господствующей въ его время идеи о любви, не умѣлъ найдти болѣе точнаго выраженія, какъ въ *любви материнской*, которую изобразилъ въ слѣдующей группѣ, необыкновенно граціозной и наивной. Сидитъ величавая и прекрасная Анна, мать Богородицы; на рукахъ у ней сидитъ сама Богородица — дѣвочка лѣтъ семи: прелестное, цвѣтущее созданіе! А у пей на колѣняхъ стоитъ младенецъ Христосъ, одною рукою обнимая ее, и другою лаская ея личико.

Имя мастера этихъ превосходныхъ миніатюръ въ рукописи не означено. Но историки чешскаго искусства, Воцелъ и Запъ называютъ его *Збыжекъ изъ Тротина*, на слѣдующемъ основаніи. Въ Пражскомъ Музеѣ есть рукопись въ четвертку, подъ названіемъ *Missale ecclesiae Pragensis*, то-есть молитвенникъ, тоже XIV вѣка. Въ ней только двѣ миніатюры, но большаго размѣра, во всю страницу рукописи. На одной изображено Благовѣщеніе, и въ свиткѣ у архангела означено имя живописца (hoc Sbisco de Trotina p., то-есть pinxit), а другая, — Обрѣзаніе или Принесеніе Христа младенца во храмъ, во всемъ сходная съ миніатюрою того же сюжета въ знаменитой рукописи, *Liber Viaticus*, только что мною разобранной. Потому-то и эту послѣднюю приписывали Збыжку. Но при внимательномъ разсмотрѣніи, миніатюры ея несравненно выше работы Збыжка, котораго я позволяю себѣ назвать только ученикомъ того великаго мастера, который рисовалъ для Лютомышльскаго епископа Іоанна. Гораздо правдоподобнѣе мнѣніе

Запа, который сближаетъ *Liber Viaticus* съ великолѣпнымъ *Миссалемъ* архіепископа Очко († 1380) находящемся въ ризницѣ Пражскаго Капитула, хотя и напрасно ту и другую рукопись приписываетъ Збыжку. Въ *Миссалѣ* архіепископа Очко та же благочестивая красота, соединенная съ вѣрнымъ натурализмомъ. Какъ, напримѣръ, много выраженія въ головахъ этого быка и этого лошака, которые, стоя надъ яслями, дружелюбно ласкаютъ новорожденнаго Христа, лежащаго въ ясляхъ. Быкъ осторожно прикасается своимъ рыломъ къ плечу новорожденнаго, а лошакъ усердно лижетъ его ножку. Іосифъ съ благочестивымъ вниманіемъ смотритъ на эту необычайную сцену. Еще очевиднѣе сродство этихъ обѣихъ рукописей между собою въ изображеніи упомянутой мною группы изъ Анны, Богородицы-дѣвочки и Христа-младенца, которою съ самыми незначительными измѣненіями украшенъ и *Миссалъ* архіепископа Очко.

VIII.

Къ XIV столѣтію относится рукопись Ѳомы Щитнаго, содержащая въ себѣ его нравственно-религіозные трактаты, въ четвертку, въ университетской библіотекѣ. Миніатюры ея носятъ на себѣ тотъ же характеръ цвѣтущаго періода чешской школы, то-есть натурализмъ, красоту, грацію и искреннее благочестіе. Упомяну еще о *Понтификалѣ*, писанномъ для архіепископа Штернберга, въ 1376 г. Имя миніатюриста Годикъ. Рукопись находится въ библіотекѣ Страговскаго монастыря въ Прагѣ. Между миніатюрами замѣчательна изображающая обнаженнаго Христа, съ слѣдами ранъ на тѣлѣ, явившагося стоящимъ на колѣняхъ архіепископу Штернбергу и самому Карлу IV. На миніатюрѣ современные портреты.

IX.

Въ Чешскомъ Музеѣ есть пергаменный листъ, вѣроятно, изъ какой-нибудь рукописи. На немъ изображено сожженіе Гуса, миніатюра конца XV или начала XVI вѣка. Гусъ, въ длинной бѣлой рубашкѣ, съ обнаженною грудью, желѣзными цѣпями, прикованъ къ столбу. Палачи, съ обѣихъ сторонъ, вилами подгребаютъ подъ костеръ головни, усиливая пламя, изъ котораго выступаетъ мученическая, величавая фигура Гуса. На лицѣ его физическая боль умѣряется душевнымъ страданіемъ и терпѣливымъ упованіемъ мученика. Позади его и кругомъ многочисленное собраніе свидѣтелей казни и зрителей. Монахи разныхъ орденовъ рядами стоятъ, будто солдаты воинствующей католической церкви, напрасно приведенные на битву теперь

уже съ безвреднымъ еретикомъ. Эти солдаты, упитанные и жирные, какъ то тупо и безсмысленно смотрятъ на безчеловѣчную казнь. Но ихъ начальники гораздо смышленѣе: суетятся и хлопочутъ, вступаютъ между собою въ одушевленный разговоръ, всѣ въ попыхахъ, даже и тѣ, которымъ отъ тучности тѣлесной приличнѣе было бы сидѣть за сытнымъ обѣдомъ. Но есть и натуры симпатическія, только всѣ они изъ гражданъ, въ разнообразной толпѣ которыхъ миніатюристъ отлично умѣлъ перепробовать всѣ струны человѣческой симпатіи и состраданія, начиная отъ равнодушія и пустаго любопытства до слабонервнаго плача и глубокой печали и тоски. Далѣе, позади этой многочисленной группы, окружающей казнь, ѣдутъ на коняхъ и воины, и кардиналы. Тамъ же виднѣется на конѣ и императоръ Сигизмундъ, сопровождаемый венгерскими гусарами. Еще далѣе — пригорки съ рощами и городъ, и наконецъ, на послѣднемъ планѣ, горы. Этотъ сюжетъ неоднократно повторяется въ миніатюрахъ, украшающихъ житія святыхъ и нотныя книги или канціоналы XVI вѣка; но нигдѣ онъ не трактуется съ такою глубиною мысли и съ такимъ поразительнымъ натурализмомъ, какъ въ этой миніатюрѣ Чешскаго Музея, которую нашимъ иконописцамъ можно взять за совершеннѣйшій образецъ для представленія страданій мучениковъ. Миніатюристъ, очевидно, глубоко уважалъ Гуса, и съ религіознымъ благоговѣніемъ писалъ его мученіе. Но онъ не ограничился идеею невинно-пострадавшаго. Чтобъ изображеніе мученія было осязательно, онъ вызвалъ всю страшную дѣйствительность, окружавшую сожженіе, и въ той же дѣйствительности искалъ себѣ утѣшенія въ сострадательныхъ личностяхъ, помѣщенныхъ среди жестокой и равнодушной толпы.

АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАГОЦѢННОСТЬ.

Въ одномъ изъ послѣднихъ засѣданій Общества Древне-Русскаго Искусства, что̀ при Московскомъ Публичномъ Музеѣ, была представлена для разсмотрѣнія серебряная вещь самаго ранняго періода христіанскаго искусства, которая, по древности и высокимъ достоинствамъ первоначальнаго церковнаго стиля, ничего не имѣетъ себѣ равнаго въ коллекціяхъ Эрмитажа, Оружейной Палаты, Троицко-Сергіевой, Синодальной и другихъ ризницъ. Она замѣчательна и потому, что, будучи сдѣлана внѣ Россіи, и, безъ сомнѣнія, до принятія Русскими христіанской вѣры, найдена въ Сибири, на Березовыхъ Островахъ, гдѣ она была вырыта изъ земли. Въ прошломъ 1867 году на Ирбитской ярмаркѣ она была продана въ ломъ московскому купцу Корнилову вмѣстѣ съ другою серебряною утварью.

Это—сассанидской формы блюдце, около четверти въ діаметрѣ, вѣсомъ до полутора фунта. Вѣроятно, церковный дискосъ, безъ надписей, но съ литыми и отчеканенными рельефными изображеніями, на внутренней сторонѣ; внѣшняя—гладкая, съ гладкимъ же поддонышкомъ.

Рельефъ имѣетъ слѣдующее содержаніе. По сторонамъ четыреугольнаго креста, водруженнаго на земномъ шарѣ, стоитъ по архангелу. Въ лѣвыхъ рукахъ оба они держатъ по жезлу, а правыя руки поднимаютъ съ открытыми ладонями, какъ бы въ молитвенномъ благоговѣніи ко кресту. Священное событіе совершается въ раю, на что̀ указываютъ четыре райскія рѣки, орошающія усыпанный цвѣтами лугъ, на которомъ стоятъ архангелы по сторонамъ креста.

Главныя соображенія о высокомъ достоинствѣ и древности этого произведенія, предложенныя въ засѣданіи Общества, слѣдующія:

Вопервыхъ крестъ. По самому древнему начертанію, онъ четвероконечный, а не позднѣйшій, восьмиконечный. Сверхъ того, онъ безъ распятаго Спасителя, и украшенный геммами и драгоцѣнными каменьями (разу-

мѣется, въ подражаніе, воспроизведенными изъ серебра). Изображеніе подобнаго креста встрѣчается въ IV вѣкѣ, на знаменитомъ саркофагѣ, извѣстномъ подъ именемъ саркофага Проба и Пробы. Въ натурѣ такой же четвероконечный крестъ съ камеями и драгоцѣнными каменьями, принадлежавшій Галлѣ Плацидіи, V вѣка, доселѣ сохраняется въ Брешіинскомъ музеѣ. Впрочемъ, по нѣкоторымъ подробностямъ, и именно по украшеніямъ перлами, крестъ нашего дискоса сближается съ крестомъ IX вѣка, на миніатюрѣ греческой рукописи Григорія Богослова, въ Парижской публичной библіотекѣ.

Вовторыхъ, земной шаръ, на которомъ водруженъ крестъ. Такой шаръ съ крестомъ держитъ въ правой рукѣ ангелъ на барельефѣ Британскаго музея, IV или V вѣка, изданномъ въ снимкѣ Арунделевымъ Обществомъ. На сказанной миніатюрѣ Григорія Богослова крестъ тоже на шарѣ.

Втретьихъ, архангелы. Они изображены въ ихъ первоначальномъ типѣ и въ древнѣйшемъ костюмѣ, а не въ византійскомъ, какъ они являются въ памятникахъ X вѣка, напримѣръ, на крестѣ Константина Багрянороднаго и Романа, нынѣ находящемся въ Лимбургскомъ соборѣ. Византійскіе ангелы X вѣка въ узкихъ, не изящныхъ одеждахъ, хотя и украшенныхъ безвкуснымъ великолѣпіемъ. Что же касается до архангеловъ нашего дискоса, то они одѣты въ широкомъ античномъ одѣяніи, которое драпируется широкими складками, и вообще во всемъ сходны съ костюмомъ ангела на упомянутомъ рельефѣ IV или V вѣка въ Британскомъ музеѣ: такіе же кудрявые волосы, украшенные діадимой, но еще безъ тороковъ или ленточекъ, которыя, по правиламъ византійско-русской, уже позднѣйшей иконописи, должны развѣваться около ушей ангельской головки. На ногахъ такія же сандаліи; въ рукахъ держатъ по такому же точно жезлу, еще безъ креста, а только съ шариками по обоимъ концамъ. Сверхъ того, туники архангеловъ на дискосѣ украшены широкими полосами или токами, которыя по обѣ стороны отъ плечъ идутъ до самаго подола: подробность, обыкновенно встрѣчающаяся въ костюмѣ катакомбъ и раннихъ мозаикъ, и по преданію удерживаемая въ византійской и русской иконописи до XII вѣка, но вообще очень рѣдкая въ произведеніяхъ скульптурныхъ. Наконецъ, особеннаго вниманія заслуживаютъ раскрытыя ладони правыхъ рукъ обоихъ архангеловъ. Точно также именно молятся или благословляютъ разныя священныя личности на многихъ памятникахъ церковнаго искусства отъ раннихъ временъ и до VII вѣка. Это, безъ сомнѣнія, остатокъ первобытной христіанской молитвы съ распростертыми обѣими руками, какъ это обыкновенно встрѣчается въ живописи и скульптурѣ катакомбъ. Архангелы на дискосѣ простираютъ только правыя руки, потому что лѣвыя заняты жезломъ.

Вчетвертыхъ, райскія рѣки. Хотя встрѣчаются онѣ и въ памятникахъ позднѣйшихъ, но принадлежатъ къ древне-христіанскимъ сюжетамъ. Такъ напримѣръ, на упомянутомъ саркофагѣ Проба и Пробы IV вѣка, изъ горы, на которой стоитъ Спаситель съ крестомъ въ рукѣ, изливаются четыре райскія рѣки.

Что касается до общаго состава всего рельефа на дискосѣ, то онъ вполнѣ соотвѣтствуетъ мозаичнымъ изображеніямъ V и VI столѣтій, что̀ можно видѣть изъ слѣдующаго сличенія съ мозаиками въ древнѣйшихъ храмахъ Равенны (по изданію Чампини *Vetera monumenta*).

Въ храмѣ Михаила Архангела, 545 года, точно также изображены архангелы по сторонамъ Спасителя съ крестомъ II, 63.

Въ храмѣ Св. Виталія, 547 г., вмѣсто того, между двумя архангелами Спаситель возсѣдаетъ на земномъ шарѣ. II, 67.

Точно также, въ храмѣ Св. Агаты, 400 г., Онъ возсѣдаетъ между двумя архангелами, только на престолѣ. 1, 184.

Замѣчательно, что архангелы на равеннскихъ мозаикахъ тоже съ жезлами въ лѣвыхъ рукахъ и съ раскрытыми ладонями рукъ правыхъ. Сверхъ того, на этихъ мозаикахъ надписями обозначено, что это именно архангелы — Гавріилъ и Михаилъ.

Чтобы въ точности понять соотвѣтствіе между нашимъ дискосомъ и этими мозаиками, или, лучше сказать, тождество между ними, надобно себѣ припомнить, что по древне-христіанской символикѣ крестъ служилъ символомъ Іисуса Христа и замѣнялъ собою Его изображеніе. Разительный примѣръ этого можно видѣть на мозаикѣ равеннскаго же храма Св. Аполлинарія, 567 года, изображающей Преображеніе Господне, на которой между Моисеемъ и Иліею преобразившійся Спаситель представленъ въ видѣ креста. II, 81.

Такимъ образомъ, по смыслу древнехристіанскаго искусства, оказывается вполнѣ одно и то же, что̀ крестъ между архангелами, какъ на нашемъ дискосѣ, что̀ Спаситель, какъ на мозаикахъ равеннскихъ. Точнѣйшее сближеніе съ нашимъ памятникомъ предлагаетъ, слѣдовательно, мозаика въ храмѣ Св. Виталія, потому что представляетъ Христа на земномъ шарѣ.

Въ заключеніе этихъ сближеній, въ засѣданіи Общества была представлена фотографическая копія съ одной камеи VI вѣка, хранящейся въ собраніи христіанскихъ древностей въ Парижской публичной библіотекѣ. На этой камеѣ, по особенно счастливой случайности, находится именно точно такое же изображеніе, какъ и на дискосѣ, то-есть, архангелы по сторонамъ креста, водруженнаго на земномъ шарѣ, и внизу изливаются четыре райскія рѣки.

Судя по всѣмъ вышеприведеннымъ даннымъ, члены Общества Древне-Русскаго Искусства пришли къ тому заключенію, что хотя нѣкоторыя изъ примѣтъ высокой христіанской древности могли бы по преданію повториться и въ памятникѣ значительно позднѣйшемъ, но совокупность ихъ всѣхъ вмѣстѣ неоспоримо говоритъ въ пользу очень ранняго происхожденія представленнаго въ Общество на разсмотрѣніе дискоса. Сближеніе съ памятниками древне-христіанскаго искусства свидѣтельствуетъ о первобытности изображеннаго на немъ сюжета, а сходство съ равеннскими мозаиками указываетъ на его ранній византійскій стиль, еще не искаженный эпохой иконоборства: такъ что приблизительно можно опредѣлить время происхожденія этого замѣчательнаго памятника, по малой мѣрѣ, не позднѣе IX столѣтія. Гдѣ было сдѣлано это произведеніе — вопросъ оставшійся въ засѣданіи Общества не рѣшённымъ; но во всякомъ случаѣ, гдѣ бы оно ни было сдѣлано, въ Византіи, Равеннѣ, или гдѣ въ другомъ мѣстѣ, на Востокѣ или на Западѣ высокія достоинства и ранняя эпоха его происхожденія не подлежатъ сомнѣнію.

Желательно было бы, чтобы знатоки дѣла подвергнули этотъ памятникъ еще болѣе подробному разсмотрѣнію.

У г. Корнилова эта драгоцѣнность пріобрѣтена покупкой за 125 рублей московскимъ купцомъ Николаемъ Алексѣевичемъ Сиротининымъ, у котораго находится она и до сихъ поръ въ его небольшой коллекціи древностей.

ДОГАДКИ И МЕЧТАНІЯ О ПЕРВОБЫТНОМЪ ЧЕЛОВѢЧЕСТВѢ.

Первобытная исторія человѣчества съ точки зрѣнія естественнаго развитія самой ранней его духовной жизни (Die Urgeschichte der Menschheit mit Rücksicht auf die natürliche Entwickelung des frühesten Geisteslebens). Отто Каспари, доцента Гейдельбергскаго университета. Въ 2-хъ томахъ, 372 и 469 стр. Лейпцигъ. 1873 года.

Намѣреніе знакомить читателей *Русскаго Вѣстника* съ текущею литературой по сравнительному изученію народнаго быта и поэзіи ставитъ меня въ необходимость время отъ времени прерывать нить изложенія въ ряду статей помѣщаемыхъ мною въ этомъ журналѣ[1]), и возвращаться къ школамъ и направленіямъ науки мною уже разсмотрѣннымъ, когда на то вызываетъ какая-нибудь новая книга, о которой хотѣлось бы поговорить. Чтобы не нарушать принятой мною системы, я нашелъ удобнымъ выдѣлять подобные эпизоды, къ какимъ должна относиться и предлагаемая статья, имѣющая своимъ предметомъ любопытное сочиненіе гейдельбергскаго профессора.

Вообще надобно замѣтить что сравнительное изученіе народностей, несмотря на массу лингвистическихъ и археологическихъ подробностей въ него входящихъ, имѣетъ для изслѣдователя и его читателей одинаковую выгоду съ тѣми знаніями, которыя начинаются отъ самаго простаго и общедоступнаго и послѣдовательно восходятъ къ болѣе сложному и труднѣйшему. Точкой отправленія для сравнительнаго изслѣдованія можетъ быть любая подробность, хорошо знакомая всѣмъ въ окружающемъ насъ народномъ быту, напримѣръ, свадебная пѣсня, дѣтская игра или святочное гаданіе, и затѣмъ наше собственное и родное, съ малыхъ лѣтъ намъ па-

---

1) *Русск. Вѣстн.* 1872 № 10, 1873 №№ 1 и 4-й.

мятное наука сближаетъ съ цѣлыми рядами другихъ сходныхъ съ нимъ явленій у разныхъ народовъ и въ разныя времена, и изъ этихъ сближеній извлекаетъ результаты для познанія не только разныхъ народностей и ихъ взаимныхъ отношеній, но и вообще духа человѣческаго, какъ онъ оказывалъ себя на раннихъ ступеняхъ своего развитія. Достаточно сколько-нибудь интересоваться народнымъ бытомъ, хотя бы только своей родной земли, чтобы безъ особеннаго напряженія своему вниманію войти въ область сравнительныхъ изслѣдованій. Для читателя-неспеціалиста знакомая ему подробность изъ народныхъ вѣрованій и преданій, въ средѣ которыхъ слагался и его собственный національный типъ, всегда будетъ центромъ, отъ котораго будутъ исходить радіусы сравнительныхъ выводовъ, имѣющихъ своею задачею расширить интересъ къ бытовой подробности, болѣе или менѣе знакомой, до необозримаго круга сродства чуть ли не всего человѣческаго рода. Ученые пытались группировать такія подробности въ искусственную систему, но безуспѣшно, потому что наука стоитъ еще на той ступени своего молодаго возраста, когда на разработку подробностей, каждой по одиночкѣ, расходуются всѣ лучшія силы изслѣдователей, такъ что сквозь массу работъ по этому предмету не видать еще того свѣтлаго простора, который необходимъ для правильнаго распредѣленія частностей въ ихъ взаимномъ отношеніи, чтобы потомъ можно было отсюда сдѣлать общій выводъ и положить его въ основу цѣлой системы.

Финны и Латыши любятъ уподоблять свою пѣсню клубку нитокъ[1]). Дѣйствительно, народное преданіе — это клубокъ, туго намотанный, но съ нитями уже порванными. За который конецъ нитки ни возьмись, она тянется и развертываетъ клубокъ, но вдругъ порывается. Надобно искать конецъ другой нитки, и опять та же неудача дотянуть ее, чтобы размотался клубокъ до самой сердцевины своей, куда не касалась еще ничья рука, не заглядывалъ ни чей глазъ. Точно такъ и изслѣдованіе о народности можетъ быть начато съ любой подробности, будь то причитаніе невѣсты идущей подъ вѣнецъ или былина объ Ильѣ Муромцѣ: каждая подробность, какъ одна изъ порванныхъ нитокъ клубка, ведетъ внутрь народной жизни, основной зародышъ которой ускользаетъ отъ изслѣдователя каждый разъ какъ только онъ доходитъ до извѣстной глубины, стремясь къ завѣтной сердцевинѣ этого мудренаго клубка.

Впрочемъ, уже въ самыхъ свойствахъ человѣческаго ума неугомонная

1) См. въ моихъ *Историч. Очерк.* I, 416. Латышка поетъ: «Бывъ молода и пася стадо, я наматывала клубокъ пѣсенъ. Уходя къ чужимъ соплеменникамъ, я разматывала клубокъ». Собраніе Латышскихъ пѣсенъ г. Бривземніяка въ *Сборникѣ антропологическихъ и этнографическихъ статей*, кн. 2-я, стр. 23. Москва 1873 года.

пытливость, которая не даетъ остановиться на полудорогѣ и торопитъ изслѣдователя впередъ, заманивая предположеніями тамъ гдѣ опытъ и наблюденія отказываются служить проводниками. И чѣмъ менѣе догадливое остроуміе стѣсняетъ себя мелочами спеціальной работы, чѣмъ болѣе облегчаетъ себя отъ груза ученыхъ матеріаловъ, тѣмъ менѣе замѣчаетъ ихъ недочетъ въ своихъ выводахъ и обобщеніяхъ, тѣмъ смѣлѣе бросается въ предположенія и тѣмъ скорѣе рѣшается строить систематическую теорію, заботясь не о прочности зданія, а объ архитектурной его гармоніи и убранствѣ, состоящемъ въ новизнѣ блистательныхъ взглядовъ. Частности, разработанныя копотливымъ труженичествомъ, доселѣ одна отъ другой оторванныя, будучи вмѣстѣ сдвинуты смѣлою рукой, являются въ новомъ освѣщеніи, недосказанныя откровенія народныхъ преданій, временемъ и забвеніемъ остановленныя на полусловѣ, развертываютъ свои таинственные свитки и прочитываются сполна, и наконецъ все это разнообразіе бытовыхъ мелочей въ народностяхъ цѣлаго земнаго шара, размѣщенное по клѣткамъ систематической канвы, съ одного уже взгляда является стройнымъ цѣлымъ, въ которомъ тысячи подробностей складно группируются въ соотвѣтственныя другъ другу массы, подобно тому какъ воздухоплаватель обозрѣваетъ на сотни верстъ кругомъ горы, лѣса, рѣки, озера, города и деревни, будто на географической картѣ. Сказать, что такія болѣе или менѣе верхоглядныя теоріи могутъ вредить наукѣ, значило бы не имѣть вѣры въ прочныя основы самой науки и въ ея здоровую живучесть: напротивъ того, поверхностное обобщеніе сравнительнаго изученія народностей, еще такъ недавно ставшаго наукой, будучи критически провѣрено, можетъ принести ей не малую пользу, выставивъ на видъ все существенное что̀ успѣла она уже выработать въ недолгій срокъ своего молодаго возраста. Да и вообще предположенія въ ученомъ дѣлѣ, какъ бы они несбыточны ни казались, всегда вносятъ въ работу новую силу, возбуждающую и освѣжающую, и хотя бы они и пали предъ судомъ фактовъ, все же самымъ паденіемъ своимъ проложатъ они дорогу къ новымъ взглядамъ и къ болѣе основательнымъ соображеніямъ.

I.

Въ послѣднее время, въ литературѣ сравнительной науки, стали являться попытки къ систематическому обозрѣнію первобытной исторіи человѣчества, первобытнаго сродства, первобытной культуры, въ связи съ обозрѣніемъ народнаго быта, какъ древняго и вообще историческаго, такъ и современнаго намъ, поскольку въ этомъ послѣднемъ остались слѣды его ранней формаціи. Открытія такъ-называемой до-исторической археологіи,

добываемыя въ курганахъ, пещерахъ или въ свайныхъ постройкахъ, разсказы путешественниковъ о дикаряхъ Стараго и Новаго Свѣта, миѳологическіе и бытовые памятники цивилизаціи древняго міра, восточнаго и западнаго, наконецъ безчисленные сборники народныхъ преданій и сказаній современныхъ намъ народностей всего земнаго шара — таковъ разнообразный и разнородный матеріалъ, которымъ приходится пользоваться для этихъ общихъ обозрѣній. За разнохарактерностью массы свѣдѣній требующихъ спеціальнаго знакомства съ каждымъ изъ ихъ отдѣловъ, авторамъ ничего иного не остается какъ компилировать чужія работы, обобщая ихъ съ точки зрѣнія философской, по теоріи такъ-называемой *народной психологіи*, воздѣлываемой преимущественно школою этнографовъ. Не чувствуя призванія ни къ сравнительной лингвистикѣ, ни къ древней филологіи, они больше наклонны къ наукамъ естественнымъ, по связи этнографіи съ зоологіею, и съ точки зрѣнія *позитивной философіи* хотятъ проложить новые пути для познанія какъ духа человѣческаго вообще, такъ и историческаго развитія его проявленій въ религіи, поэзіи, искусствѣ, правахъ и обычаяхъ. Съ одною изъ такихъ попытокъ, не давно вышедшею въ свѣтъ, я и хочу познакомить читателя, какъ потому что она шире и смѣлѣе другихъ подобныхъ ей обнимаетъ вопросъ и предрѣшаетъ многія научныя задачи, такъ и потому что, будучи сдѣлана преподавателемъ въ одномъ изъ германскихъ университетовъ, уже по самому положенію автора не можетъ не обратить на себя вниманія. Это сочиненіе доцента Гейдельбергскаго университета г. Каспари, подъ заглавіемъ: *Первобытная исторія человѣчества съ точки зрѣнія естественнаго развитія самой ранней его духовной жизни*, въ двухъ объемистыхъ томахъ, съ рисунками миѳологическаго, бытоваго и зоологическаго содержанія, съ портретами разныхъ знаменитостей, между прочимъ Дарвина, и съ картою предполагаемаго вида земнаго материка въ одинъ изъ его допотопныхъ періодовъ.

По одному уже заглавію и внѣшнему виду изданія можно судить о томъ необъятномъ пространствѣ на которомъ авторъ сооружаетъ колоссальное зданіе своей сравнительной системы. Это все человѣчество, и не только въ томъ видѣ какъ оно открывается при самомъ первомъ разсвѣтѣ его исторической жизни, но и въ тѣхъ таинственныхъ его судьбахъ, которыми оно сливается искони вѣковъ съ исторіею допотопныхъ формацій всего земнаго шара и съ первичными зарожденіями на немъ животной жизни. Во времена романтическихъ увлеченій національною стариной, Яковъ Гриммъ вызывалъ свои миѳологическіе и эпическіе идеалы изъ родныхъ лѣсовъ Арминія и Тацитовой Германіи, и, поклоняясь богамъ скандинавскаго Асгарда, вмѣстѣ съ тѣмъ воздавалъ почести своимъ завоеватель-

пымъ предкамъ. Великій германистъ хорошо зналъ цѣну сравнительнаго метода, но всегда возвращалъ своихъ читателей съ далекихъ путей его на родную почву своей Германіи, въ томъ убѣжденіи, которое не разъ онъ высказывалъ, что природа повсюду въ равной мѣрѣ разсѣяла свои творческія сокровища, и что только тотъ искренно любитъ ее, кто не гоняется за величественными картинами Альпійскихъ горъ или италіянскихъ береговъ Средиземнаго моря, а умѣетъ постигнуть ея неистощимыя красоты, любуясь съ порога своего дома на родныя поля и рощи, въ которыхъ съ дѣтскихъ лѣтъ знакомъ каждый холмикъ и каждая тропинка. Школа этнографическая, которая въ настоящее время все больше и больше забираетъ силу въ сравнительной наукѣ, расширяетъ ландшафтъ до необозримыхъ размѣровъ, приглашая читателя странствовать изъ одной части свѣта въ другую, съ береговъ Тигра и Евфрата въ Южную и среднюю Африку или къ краснокожимъ Американцамъ, и вмѣстѣ съ этнографомъ Бастіаномъ[1]) нанизываетъ безконечныя нити этнологическихъ фактовъ на потребу будущимъ изслѣдователямъ, или въ лицѣ Англичанина Тейлора[2]) разсудительно наблюдаетъ нравы и обычаи народовъ какъ куріозныя окаменѣлости собранныя въ музеѣ, или наконецъ, какъ авторъ разбираемой мною книги, въ потемкахъ первобытнаго броженія творческихъ силъ, вмѣстѣ съ Дарвиномъ, выводитъ человѣка изъ звѣриныхъ стадъ, и на смутномъ, туманномъ ландшафтѣ хаоса, который представляется мнѣ въ родѣ того какой изобразилъ Айвазовскій для папы Григорія XVI, гигантскими письменами начертываетъ идущія въ необозримую даль сравнительныя параллели.

Авторъ начинаетъ теоріею Дарвина о развитіи видовъ животнаго царства въ борьбѣ за существованіе. Изъ собственной выгоды, ради защиты отъ враговъ и для добыванія пищи животныя собираются въ цѣлыя общины, какъ муравьи или пчелы, въ стада и стаи, какъ звѣри и птицы, и совокупными силами противостоятъ гибели въ борьбѣ за бытіе. Человѣческая природа, въ которой соединяется общительность обезьяны съ жестокостью хищнаго звѣря, слѣдуетъ тому же закону. Въ такой же борьбѣ за существованіе образовалось людское племя, которое страшнымъ физическимъ средствамъ своихъ враговъ должно было противоставить ловкость, хитрость и умѣніе, послужившія зерномъ для дальнѣйшаго развитія этой по-

---

1) *Der Mensch in der Geschichte*, въ 2-хъ томахъ; *Beiträge zur vergleichenden Psychologie*, потомъ въ журналѣ *Zeitschrift für Ethnologie*, который издаетъ этотъ ученый вмѣстѣ съ Гартманномъ, съ 1869, его же статьи: *Das Thier in seiner mythologischen Bedeutung.—Die Vorstellungen von Wasser und Feuer* и др.

2) Въ текущемъ году вышелъ на русскомъ языкѣ 2-й томъ, въ которомъ оканчивается капитальное сочиненіе этого знаменитаго ученаго о *Первобытной культурѣ*.

роды. Зародыши общественной и какъ бы государственной жизни, къ которой инстинктивно стремятся животныя въ своихъ стадахъ и стаяхъ, открываются въ замѣчательномъ развитіи подробностей еще на низшей ступени животной жизни, въ такъ-называемомъ пловучемъ государствѣ *гидромедузы*, рисунокъ которой авторъ приложилъ къ книгѣ, чтобы нагляднѣе познакомить своихъ читателей съ рабочимъ, воинскимъ, владѣтельнымъ или завѣдывающимъ и другими классами и сословіями, которые гармонически слагаются въ одно цѣлое въ этомъ неразвитомъ зачаткѣ государственной жизни, принявшемъ причудливую форму красивой гирлянды изъ цвѣтовъ, бутоновъ и листьевъ. При этомъ зоологическія наблюденія приводятъ автора къ соображеніямъ, что формы централизованныя стоятъ выше союзовъ федеративныхъ, и какъ въ царствѣ животныхъ породы съ развитою головой совершеннѣе безголовыхъ, такъ и конституціонная монархія имѣетъ преимущество предъ республикою, но идеальное и истинное государство должно быть ни слишкомъ централизовано, ни слишкомъ федеративно, и чтобъ избѣгнуть той и другой крайности, должно оно быть построено на конституціи и правильномъ раздѣленіи труда (I, стр. 86 — 87). Въ борьбѣ за существованіе противъ свирѣпства дикихъ звѣрей люди очень рано должны были образовать между собою самый тѣсный семейный союзъ, послужившій зерномъ для первоначальной государственной формы, въ которую немедленно долженъ былъ сложиться этотъ союзъ ради общей пользы, какъ для своего прокормленія и вообще благосостоянія, такъ и для охраненія себя отъ враговъ и напастей. Съ одной стороны беззащитность человѣческаго дѣтства, значительно болѣе продолжительнаго нежели дѣтство прочихъ животныхъ, должна была развить въ человѣкѣ чувство зависимости и влеченія къ ближнему, а съ другой борьба за существованіе естественно послужила къ развитію мужества, отваги и стойкости, къ качествамъ, которыми должны были нѣкоторые избранные выступить изъ среды своей братіи. Такъ образовалась въ нѣкоторомъ смыслѣ аристократія мускульной силы и кулачнаго права, что̀ въ свою очередь должно было повести къ соперничеству между силачами, и междоусобіе должно было повершиться побѣдою одной богатырской личности надъ всѣми другими. Вожаки—уже въ самой природѣ животныхъ инстинктовъ, и какъ мирныя стада овецъ послушно идутъ за передовымъ бараномъ, такъ и толпа людей скрѣпляетъ свой союзъ новыми узами въ безусловной покорности вождю, соединившей въ себѣ рабское подданство съ чествованіемъ выше всякой мѣры, доходившимъ до обожанія.

Теорія о полнотѣ и совершенствѣ грамматическихъ формъ древнѣйшаго языка по психологическому ученію автора не выдерживаетъ критики, потому что эта теорія основана на изученіи языковъ развитыхъ уже исто-

рическою цивилизацiей, тогда какъ первобытный человѣкъ, окруженный дикими звѣрями и при своихъ узкихъ животныхъ потребностяхъ, долженъ былъ подчиняться другимъ законамъ. Животный инстинктъ самосохраненiя— вотъ точка отправленiя его дѣятельности. Только съ этой одной стороны природа могла производить толчки на его нервы. Ему не было дѣла ни до неба со свѣтилами, ни до грозы съ бурею, ни до дневнаго свѣта и ночной темноты, поскольку все это не касалось его животной жизни. Потому о воззрѣнiяхъ на природу не можетъ быть и рѣчи въ первобытномъ языкѣ, равно какъ и о словахъ звукоподражательныхъ, соотвѣтствующихъ грому, вѣтру и другимъ явленiямъ природы. Первобытный человѣкъ выражался или жестами и междометiями, или, будучи окруженъ звѣрями и въ ихъ сожительствѣ, подражая имъ кричалъ позвѣриному. Начальные звуки человѣческой рѣчи были не слова означающiя тотъ или другой предметъ, то или другое дѣйствiе, а вскрикиванья, которыми онъ сопровождалъ свои ощущенiя и движенiя, подобно тому какъ рабочiе всѣ вдругъ вскрикиваютъ когда поднимаютъ тяжесть. Однако, по особенностямъ своего организма, человѣкъ рано долженъ былъ превзойти прочихъ животныхъ въ звѣрообразныхъ начаткахъ своего языка. Недостатокъ въ прирожденныхъ орудiяхъ для борьбы съ дикими звѣрями долженъ былъ вывести человѣка очень рано изъ четвероногаго состоянiя и развить въ немъ цѣпкость, ловкость и силу рукъ для подъема тяжестей въ борьбѣ за существованiе. Выпрямившись такимъ образомъ, онъ облегчилъ себѣ болѣе свободное и тонкое дыханiе и получилъ способность къ членораздѣльнымъ звукамъ человѣческой рѣчи, дополняемымъ жестикуляцiею рукъ, освободившихся наконецъ отъ своего первоначальнаго назначенiя переднихъ ногъ. Все же сначала люди пробавлялись только междометiями да звѣринымъ крикомъ, пока подъ главенствомъ своего вождя не стали послушно усвоивать себѣ именно его собственныя вскрикиванья, и примѣчая къ чему онъ ихъ относитъ, и сами стали выражать ими то же самое. Такимъ образомъ извѣстные звуки были прочно соединены съ тѣми предметами и дѣйствiями, которые по привычкѣ стали означать ими. Безусловный авторитетъ вождя и главы первоначальнаго людскаго племени наложилъ авторитетную силу и на единство людскаго говора въ общемъ признанiи и принятiи его всѣми и каждымъ. Въ отношенiи государственномъ языкъ послужилъ новою связью для тѣснѣйшаго союза первобытной общины, съ точки же зрѣнiя духовнаго развитiя онъ воспиталъ и укрѣпилъ память, прiучивъ называть тѣми же звуками тѣ же предметы, и проложилъ путь къ общимъ понятiямъ. Впрочемъ, такъ какъ животная жизнь первобытнаго человѣка ограничивалась самымъ тѣснымъ кругомъ потребностей семейнаго и общиннаго быта, то не могъ быть много-

численъ и запасъ первоначальныхъ словъ, между которыми для примѣра авторъ указываетъ на названія *отца*, *матери*, *брата*, *сестры*, *дитяти*, *вождя*, *дяди*, *родоначальника:* «и дѣйствительно, продолжаетъ онъ, такіе предметы какъ мужъ, старикъ, жена, дѣвица, мальчикъ и т. п. тѣмъ легче могли напечатлѣться въ памяти звуковъ и стать общепонятнымъ для всѣхъ звукоподражаніемъ, что сами эти существа по своему природному голосу уже рѣзко другъ отъ друга отличаются» (I, 169—170).

Первоначальное племя людей жило де въ одной общей родинѣ, откуда по размноженіи, вслѣдствіе борьбы за существованіе, слабѣйшія породы, будучи прогоняемы, должны были выселяться въ новыя страны, преимущественно на востокъ, причемъ въ главномъ становищѣ первобытнаго развитія особенно упорна была борьба племенъ кавказскихъ съ африканскими; древнѣйшимъ же поприщемъ доисторическихъ событій и центральнымъ пунктомъ въ исторіи психологическаго развитія народовъ должны быть признаны южная Азія и восточная Африка. Съ отвагою физической силы человѣкъ рано соединилъ способность къ рукодѣлью, которое столько же ему помогло въ борьбѣ съ врагами, усовершенствуя орудія для битвы и защиты, сколько, вмѣстѣ съ даромъ слова, служило къ дальнѣйшему развитію, ранніе слѣды котораго открываются уже въ раскопкахъ такъ-называемаго *каменнаго вѣка,* когда люди селились въ пещерахъ и въ свайныхъ постройкахъ. Могилы относящіяся къ эпохѣ мамонта свидѣтельствуютъ намъ, что люди этого вѣка уже чтили своихъ покойниковъ погребеніемъ, вѣроятно, въ сидячемъ положеніи, какъ значится на рисункѣ кельтской могилы (345 стр. I т.), кладя въ могилу пищу для покойника, а также его оружіе и украшенія; сверхъ того они знали уже употребленіе огня.

Таковы начала и основанія, на которыхъ въ слѣдующихъ за тѣмъ главахъ авторъ строитъ свою теорію о первобытной религіи и миѳологіи въ связи съ бытомъ и историческимъ развитіемъ народностей. Еслибъ онъ къ этимъ началамъ съ особеннымъ удареніемъ не возвращался и потомъ при всякомъ случаѣ, даже не всегда кстати, то всѣ эти мечтанія о первобытномъ человѣкѣ, котораго никто не знаетъ и знать не можетъ, слѣдовало бы объяснить не болѣе какъ обычною нѣкоторымъ философствующимъ умамъ замашкой педантскаго систематизма о всякомъ предметѣ начинать рѣчь съ самаго начала, хотя бы это было вовсе ненужно и невозможно. Этнографъ и психологъ очевидно увлекся счастливою мыслію построить науку о народности на нѣкоторыхъ результатахъ добытыхъ для этого предмета естественными науками, и методъ этихъ наукъ думалъ приложить къ такому же точному ученію о психологіи, которое должно быть положено въ основу теоріи о религіи, миѳѣ, поэзіи и вообще всей духовной дѣятель-

ности человѣка. Но какъ бы хороша ни была мысль сама въ себѣ, годность ея оцѣнивается въ исполненіи. Читатель видитъ самъ, до какой степени вся эта пустопорожняя, дѣтская игра въ первобытнаго человѣка далека отъ точнаго метода положительныхъ наукъ, давно уже приложеннаго въ сравнительной наукѣ къ лингвистикѣ и теперь съ новыми успѣхами прилагаемаго къ работамъ этнологическимъ, какъ это можно видѣть изъ послѣдняго сочиненія Тейлора. Въ старину нѣмецкіе метафизики любили строить свои эстетики и философіи природы и человѣка на отвлеченныхъ формулахъ внѣшняго и внутренняго или положительнаго и отрицательнаго, и въ эти пустыя рамки вмѣщали все что ни придетъ имъ въ голову. Психологъ нашего времени, думая создать нѣчто новое, идетъ по той же избитой колеѣ, и сверхъ того еще обманываетъ и себя и читателей, выдавая за конкретную, осязаемую личность первобытнаго человѣка такую же неизвѣстную величину, какъ и разныя трансцендентальности старинной метафизики, такую же пустопорожнюю форму, въ которую можно вложить что угодно, такъ что, читая сотни страницъ этой любопытной книги съ безпрестанными ссылками на авторитетъ первобытнаго человѣка, если только не принять на вѣру, что авторъ лично знакомъ съ этою интересною особой, просто становится наконецъ совѣстно произносить самое имя *первобытный человѣкъ* (Urmensch), когда изъ него дѣлаютъ самое жалкое огородное пугало, какой-то шутовской манекенъ, на которомъ, за неимѣніемъ ничего дѣльнаго, безъ разбору навѣшено всякаго ненужнаго хламу и отрепья. Капитальный недостатокъ книги г. Каспари состоитъ не въ томъ, что онъ сблизилъ зоологію съ наукою о языкѣ и миѳологіи: почему было бы и не сблизить, еслибы представились къ тому резонные доводы?—а въ томъ, что обѣщая держаться положительнаго метода естественныхъ наукъ и многократно увѣряя въ томъ читателей, вмѣсто того громоздитъ онъ предположенія на предположенія и пускается въ такія мечтанія, которымъ и конца не видать въ темной глубинѣ первобытныхъ вѣковъ міротворенія. Эта такая зыбкая почва, на которой нельзя утвердить никакого практическаго положенія для ученой повѣрки. Тутъ нѣтъ мѣста для ученаго спора, наконецъ нѣтъ мѣста и для самой науки. Авторъ разсуждаетъ объ языкѣ, но не о томъ который знаетъ сравнительная лингвистика по памятникамъ письменности и устнымъ говорамъ и нарѣчіямъ, а о томъ, который когда-то могъ быть, и котораго теперь уже нѣтъ, авторъ подробно характеризуетъ племена людей, но не тѣ которыя знаетъ исторія и этнографія, а тѣ которыя могли бы образоваться еслибы человѣкъ ходилъ на четверенькахъ. Можетъ быть во всемъ этомъ много изобрѣтательности и фантазіи, но какая же тутъ положительность метода, какая тутъ наука? Фантазерство философствующее о небывальщинѣ обуз-

дать положительностью историческихъ и этнографическихъ фактовъ нельзя, потому что есть предѣлъ, дальше котораго исторія и этнографія идти не могутъ. Лингвистика знаетъ этотъ предѣлъ въ языкѣ, какъ суммѣ всего предшествующаго доисторическаго развитія народовъ, и изъ этого древнѣйшаго памятника извлекаетъ данныя для исторіи предшествовавшей ему эпохи; но первобытный человѣкъ г. Каспари стоитъ далеко по ту сторону этого предѣла, и какъ призракъ манитъ воображеніе на необозримое поле всевозможныхъ гаданій; потому что психологъ не вѣритъ указаніямъ существующихъ языковъ всего человѣчества и хочетъ создать свой первобытный языкъ, полузвѣриный. Сочиненіе гейдельбергскаго доцента принадлежитъ къ тѣмъ неудачнымъ попыткамъ школы этнологической, которыя идутъ по вѣрному пути тогда только когда собираютъ и группируютъ факты, но какъ скоро приступаютъ къ рѣшенію вопросовъ по исторіи быта и миѳологіи, то имъ почти всегда не достаетъ точнаго анализа подробностей, и чтобъ избѣжать празднаго пустословія, которое они выдаютъ за психологію новаго пошиба, они поневолѣ должны заимствоваться результатами лингвистики, что̀ случилось, какъ увидимъ, и съ г. Каспари. Скудная пожива которую добылъ себѣ этотъ психологъ изъ естественныхъ наукъ принесла ему такіе же тощіе результаты. Стоило ли философствовать надъ рисункомъ гидромедузы для того только чтобъ извлечь такую новость что на свѣтѣ бываютъ разныя формы правленія, однѣ лучше, другія хуже? Лѣтописецъ Несторъ, не ссылаясь на авторитетъ первобытнаго человѣка, совершенно въ тонѣ г. Каспари повѣствуетъ о Древлянахъ и другихъ дикаряхъ населявшихъ древнюю Русь, какъ они, «живяху звѣринскимъ обычаемъ, живуще скотски, якоже всякій звѣрь, ядуще все нечисто»; что же касается до безконечныхъ параллелей; глубокомысленно проводимыхъ нашимъ философомъ между толпою людей и муравейникомъ или роемъ пчелъ, то нѣтъ возможности, читая эти избитыя уподобленія, не припомнить себѣ назидательныя сентенціи старинныхъ грамотниковъ: «Человѣче, поучайся премудрости у пчелы и мравія».

Гораздо серіознѣе представляется у автора вопросъ объ аристократизмѣ вожаковъ въ первобытной человѣческой общинѣ. По крайней мѣрѣ на этой аристократической теоріи, какъ мы видѣли, онъ строитъ новое ученіе о происхожденіи языка, на ней же, какъ увидимъ, онъ основываетъ и ученіе и религіи и миѳѣ. Можетъ быть тутъ есть своя доля правды, насколько это подтверждается древними свидѣтельствами и остатками раннихъ преданій, застрявшими въ языкѣ и бытѣ; но еслибы психологъ тверже держался метода положительныхъ наукъ, то строя свою теорію о главенствѣ вождя, онъ никоимъ образомъ не долженъ бы былъ миновать вопросъ о семьѣ, о

составляющихъ ее членахъ и отношеніи ея къ расположенію рода-племени, причемъ опредѣлилось бы отношеніе дѣтей къ матери въ отличіе отъ отношенія ихъ къ отцу, а также союзъ рода-племени по восходящей и нисходящей линіямъ—женской и мужской. Всего этого напрасно мы ищемъ въ народной психологіи г. Каспари, такъ что множество существенныхъ фактовъ въ быту, языкѣ и миѳологіи остается необъяснимымъ. Объ этомъ капитальномъ пробѣлѣ свидѣтельствуетъ самъ авторъ, когда въ первобытномъ, получеловѣческомъ языкѣ, какъ мы видѣли, предполагаетъ названія не только для *отца* и *матери*, но и для *брата* и *сестры*. Вслѣдствіе какого же это животнаго процесса въ полузвѣриной ватагѣ первобытнаго племени развились такія тонкія отличія въ пониманіи членовъ семьи, которыя свидѣтельствуютъ уже о высокомъ умственномъ и нравственномъ развитіи, доступномъ языкамъ уже такимъ цивилизованнымъ каковы индо-европейскіе, и такой семьѣ которая сложилась вслѣдствіе долгаго историческаго совершенствованія? Кровосмѣшеніе лежитъ въ основѣ первобытной дикости и въ теченіе тысячелѣтій бросаетъ свою тѣнь на миѳологическія преданія народовъ [1]), и еслибы по этому предмету психологъ прислушался къ свидѣтельствамъ миѳологіи, языка и лѣтописцевъ всего земнаго шара, начиная отъ Геродота до нашего Нестора, то нашелъ бы тутъ болѣе подходящія для своей теоріи черты первобытнаго племени, и не очутился бы въ такомъ нелогическомъ противорѣчіи въ самимъ собою.

Впрочемъ, это только слабое начало тѣхъ противорѣчій какими на каждомъ шагу прошибается нашъ авторъ въ слѣдующихъ главахъ о первобытныхъ начаткахъ религіозной жизни.

II.

Какъ государственный строй нашъ авторъ вывелъ изъ звѣринаго стада съ вожакомъ, такъ для единства системы и религію надлежало извлечь изъ того же источника. Это въ порядкѣ вещей; потому что философское ученіе должно систематически развиваться изъ однажды принятаго принципа. Читатель этого ждалъ, потому что уже достаточно былъ подготовленъ къ этому предшествующими доводами; потому вовсе неумѣстно опасеніе автора, будто кому-нибудь можетъ показаться страннымъ, что онъ говоритъ о *слѣдахъ и зародышахъ религіознаго чувства у звѣрей* (I. 267). Зародыши эти открываются въ глубокихъ чувствахъ привязанности, забот-

1) Подробности по этому предмету см. въ моихъ статьяхъ, въ *Русскомъ Вѣстникѣ* 1872 года № 10 и 1873 года № 1.

ливости, сочувствія, попеченія, а также боязливаго участія и любви нѣкоторыхъ изъ звѣрей къ своимъ дѣтенышамъ, въ нѣжной семейной привязанности этихъ послѣднихъ другъ къ другу и въ страхѣ къ родителямъ, такъ что уже въ нѣдрахъ звѣриной семьи зачинается, говоря словами автора, примитивный актъ воспитанія основаннаго на любви и страхѣ и раскрывающаго въ звѣряхъ чувства привязанности и сочувственной благодарности (I, 268). Что это и есть несомнѣнные зародыши религіознаго чувства у звѣрей, явствуетъ будто бы изъ того что самая религія, по опредѣленію автора, есть не иное чтò какъ *страхъ въ любви* (Furcht in der Liebe), и это ощущеніе состоитъ въ тѣснѣйшемъ сродствѣ съ основными элементами *нравственнаго воспитанія* I, 293).

Итакъ, великій вопросъ исторіи и философіи, о которомъ столько вѣковъ думали, мечтали, разсуждали и спорили, приходитъ, наконецъ къ своему желанному рѣшенію. Надобно было только постановить его на твердую почву метода естественныхъ наукъ—и рѣшеніе готово. Самая основа теоріи о происхожденіи религіи такимъ образомъ опредѣлена ясно, точка опоры дана, и ученіе направлено по указанному пути. Дарвиновская теорія сдѣлала свое дѣло; она положила первичные слои для этой основы въ доисторической глубинѣ совокупнаго сожительства звѣриной и человѣческой породъ, но исполнивъ свою спеціальную задачу по части зоологической, покончивъ съ человѣкомъ какъ со звѣремъ, она въ недоумѣніи остановилась предъ разумными, психическими явленіями человѣческой жизни, и когда рѣшилась было переступить въ эту чуждую ея научнымъ средствамъ область, то на первомъ же шагу споткнулась и запуталась въ неразрѣшимой сѣти противорѣчій[1]). И это понятно. Каждая спеціальность имѣетъ свои предѣлы, дальше которыхъ идти не можетъ, и только во взаимномъ пособіи другъ другу разныя спеціальности могутъ привести къ желанному рѣшенію такихъ вопросовъ о человѣческой природѣ для изслѣдованія которыхъ необходимы научныя пособія какъ по естествознанію, такъ еще и болѣе того по исторіи, лингвистикѣ, археологіи и т. п. Чтò не удалось Дарвиновской теоріи, должно быть рѣшено такими спеціальностями, къ которымъ принадлежитъ разбираемое мною сочиненіе профессора Каспари. Посмотримъ же какъ этотъ ученый выводитъ человѣческую религію изъ звѣриной.

Сначала надобно знать что по теоріи нашего автора первобытный человѣкъ, ничѣмъ не интересуясь кромѣ своихъ животныхъ потребностей,

---

1) Обстоятельный разборъ этихъ противорѣчій, не входящій въ кругъ моихъ изслѣдованій, можно прочесть въ статьѣ г. Лебедева: *Ученіе Дарвина, о происхожденіи міра органическаго и человѣка*, въ *Русск. Вѣстн.* 1873 № 8.

не могъ обратить никакого вниманія ни на солнце или мѣсяцъ, ни на грозу и другія явленія природы; какъ звѣрь, относился онъ безучастно къ окружающей его природѣ. Не имѣлъ на нее никакихъ воззрѣній, которыхъ потому и не слѣдуетъ искать ни въ первобытномъ языкѣ, ни въ первобытной религіи. Поклоняться природѣ и ея явленіямъ, величественнымъ или грознымъ, онъ не умѣлъ, потому что этой способности у звѣрей мы не находимъ, а человѣкъ и звѣрь въ этомъ отношеніи стояли на одинаковой ступени (I, 279). Самый ужасъ предъ всесокрушающею силою грома и молніи не могъ пробудить первобытнаго человѣка изъ его звѣриной спячки и внушить ему какое-либо человѣческое ощущеніе, которое могло бы воплотиться въ представленіи, подходящемъ хотя бы сколько-нибудь къ религіозному чувству, имѣющемъ хотя бы нѣкоторую связь съ воззрѣніями миѳологическими, и это потому что сами обезьяны, больше человѣка подвергающіяся смертной опасности отъ грозы на высокихъ деревьяхъ, остаются къ ней безучастны (I, 278). Итакъ, кругъ предметовъ пробудившихъ самыя раннія изъявленія религіознаго чувства долженъ былъ быть самый тѣсный (I, 284). Это та же семейная жизнь, та же община, та же звѣриная среда, въ которой авторъ открываетъ свои звѣриные зародыши религіи. «Здѣсь, въ кругу тѣсной семейной жизни — говоритъ онъ — подъ вліяніемъ попеченія и любви къ дѣтямъ образуется та религіозная привязанность и та любовь къ ближнему между отдѣльными личностями, которая зарождается изъ тысячи нравственныхъ чувствованій и угодливыхъ отношеній; здѣсь залагаются первыя основы того глубокаго религіознаго благочестія, и уже при первыхъ начаткахъ дѣтскаго разумѣнія пробуждается тотъ возвышенный страхъ въ любви и боязненное религіозное благоговѣніе и чувство зависимости, которыя такъ естественно ощущаемъ мы къ разумному старцу, къ отцу и къ общему верховному покровителю того замкнутаго круга, который насъ объемлетъ своимъ общиннымъ порядкомъ. Чувства эти, которыя въ самомъ тѣсномъ кругу такъ сказать всасываемъ мы вмѣстѣ съ молокомъ матери, пробуждаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ мысль о чествованіи, съ которымъ мы уже какъ люди относимся къ праотцу, родоначальнику, герою, а также къ князю или начальнику. Словомъ, узкая семейная жизнь съ ея глубоко нравственными семейными отношеніями и воспитательною взаимностью есть первичный зародышъ и неистощимый источникъ глубочайшихъ ощущеній, на основѣ которыхъ могла возникнуть религія. Отнимите у ребенка понятіе о любви къ родителямъ, уничтожьте въ немъ врожденную любовь къ ближнему, убейте въ немъ всѣ тѣ чувства, которыми онъ привязанъ къ болѣе или менѣе узкому кругу человѣческаго общежитія, и тотчасъ же пропадетъ не только настоящее благочестіе, но и самая основа тѣхъ глубокихъ ощущеній,

коими питается всякая религія. Здѣсь, только въ нѣдрахъ самаго искренняго общенія съ ближними, зарождается та истинная любовь къ ближнему и тотъ страхъ въ любви предъ авторитетомъ и величіемъ родителей, которые потомъ переносятся на любовь къ родинѣ и къ родителямъ. «Что̀ за жизнь безъ любви, и что̀ за любовь безъ близкихъ (сердцу)?» сентиментально восклицаетъ авторъ, и за тѣмъ продолжаетъ: «а возможно ли естественное общеніе ближнихъ другъ съ другомъ безъ того, чтобы не было обращаемо вниманіе на отличіе старости, которая по богатству опытности налагаетъ на юношество свой авторитетъ и являетъ предъ нимъ естественную ступень высокаго, именно нравственной высоты, которая внушаетъ намъ чувство справедливой зависимости, страха, уваженія и благоговѣнія. Такимъ образомъ, въ общежитіи между ближними и въ семьѣ даны намъ всѣ зародыши, изъ которыхъ возрастаетъ религіозный страхъ въ любви и вмѣстѣ съ тѣмъ чувство высокаго. Такъ какъ въ самой наклонности къ искренней семейной жизни и къ миролюбивому общенію въ стадахъ уже и звѣри являютъ намъ со всѣхъ сторонъ слѣды и начатки глубокихъ ощущеній и душевныхъ движеній, то мы видимъ какъ на этой звѣриной, конечно еще очень не развитой основѣ, возрастаетъ и углубляется духовная натура человѣка» (I, 285—287).

Нѣтъ, этого-то именно мы и не видимъ, потому что авторъ показалъ намъ не основу звѣриную (*Basis*, говоритъ онъ, I, 287), а только звѣриную обстановку, при которой когда-то могла зарождаться въ человѣкѣ религія. Но обстановка не есть источникъ, не есть центръ, изъ котораго извлекались бы *чувство высокаго*, *благочестіе*, *уваженіе къ авторитету* и другія тому подобныя идеи и чувства, которыя самъ же авторъ приписываетъ уже первобытной религіи человѣка. Обстановка — это только окружность, околица, и ее не должно смѣшивать съ тѣмъ что̀ она окружаетъ: это было бы такъ же не логично какъ смѣшать плетень съ огородными овощами или стѣны училища съ успѣхами преподаванія, какъ это смѣшивали ревизоры временъ Гоголевской комедіи. Вотъ причина почему отъ этихъ звѣриныхъ зачатковъ, отъ *обезьяньей любви*, которою особенно авторъ умиляется (I, 268), отъ пресловутой въ дѣтскихъ прописяхъ материнской любви насѣдки къ своимъ цыплятамъ и отъ страха въ любви, который держитъ собака къ своему хозяину и его палкѣ, отъ всего этого оказалось рѣшительно не возможно сдѣлать логическій и психологическій переходъ, прямой и послѣдовательный, къ благочестію, благоговѣнію, къ нравственнымъ отношеніямъ между юношествомъ и старчествомъ и къ другимъ явленіямъ чисто разумной природы, коими, какъ мы видѣли, авторъ характеризуетъ религію человѣка. Пропасть отдѣляющая міръ звѣриный отъ человѣческаго остается попрежнему не проходима, и этнографъ-психологъ не только не умѣлъ перекинуть

черезъ нее прочный мостъ, но еще только глубже показалъ ея зіяющую бездну, когда изъ этой узкой основы звѣринаго рода-племени напрасно пытался извлечь разныя поэтическія *измышленія дѣтской фантазіи* (I, 295 и 296), которыми, Богъ вѣсть по какимъ зоологическимъ законамъ Дарвиновской теоріи, будто бы первобытный человѣкъ, болѣе и болѣе развиваясь, сталъ украшать свою полузвѣрную религію. Если психологъ начинаетъ намъ говорить о *поэтическомъ измышленіи* и *фантазіи*, которыхъ прежде въ его звѣриномъ стадѣ не было, то кажется нѣтъ ничего естественнѣе спросить себя: откуда же въ человѣкѣ взялись эти измышленія фантазіи? И однако психологъ отстранилъ отъ себя рѣшеніе этого вопроса, и ограничился только риторическими уподобленіями и притчами изъ царства животныхъ въ родѣ пословицы объ обезьяньей любви и т. п.

Всѣ эти противорѣчія, непослѣдовательность и скачки стремглавъ отъ одного положенія къ другому объясняются очень просто.

Вопервыхъ, во всемъ томъ что̀ авторъ говорилъ о семьѣ первобытныхъ людей и о развитіи искреннихъ нравственныхъ отношеній между ея членами, смѣшиваетъ онъ — какъ было уже мною замѣчено — первоначальную грубость и дикость, о которой хочетъ говорить, съ семьею уже развитою исторически, именно съ такою какая въ теченіе тысячелѣтій въ связи съ успѣхами нравственнаго, юридическаго и религіознаго быта могла выработаться въ привилегированной породѣ кавказской и какъ она запечатлѣна неизгладимыми чертами въ самыхъ языкахъ индо-европейской семьи: предметъ очень важный, къ которому еще не разъ придется намъ воротиться. Если ученый нашего времени, вооруженный пособіями лингвистики и этнографіи, говоритъ намъ о первобытной семьѣ, то мы требуемъ, чтобъ онъ сдѣлалъ намъ *точный перечень*, изъ кого такая семья слагалась и въ какихъ отношеніяхъ дѣти состояли и къ отцу, и къ матери отдѣльно, а также и между собою, то-есть братья къ сестрамъ и т. д. Если же авторъ этого намъ не говоритъ, то мы вовсе и не видимъ его первобытной семьи: это въ его теоріи пустой звукъ, призракъ, миражъ. Пришло же въ голову на такомъ переливаніи изъ пустаго въ порожнее строить новое ученіе, и еще о такомъ серіозномъ предметѣ какъ религія? Понятно, что за отсутствіемъ данныхъ, автору ничего больше не оставалось какъ нарисовать семейную картину во фламандскомъ вкусѣ, съ почтительными дѣтьми окружающими своихъ родителей, которые нѣжно любятъ другъ друга, потому что «что̀ за жизнь безъ любви», говорятъ они словами нашего автора, «и что̀ за любовь безъ милыхъ сердцу»? А на переднемъ планѣ сидитъ дѣдушка, образецъ героя, лѣствица къ подъятію чувства высокаго; впрочемъ на фламандскихъ картинахъ онъ уже смѣнилъ свой геройскій мечъ на мѣщанскую трубку съ табакомъ.

Вовторыхъ, анахронизмы первобытной семьи умножаются внесеніемъ въ нее *измышленій дѣтской фантазіи*, то-есть всѣхъ тѣхъ поэтическихъ воззрѣній на природу, которыми Шварцъ, Максъ Мюллеръ и другіе лингвисты объясняютъ себѣ происхожденіе миѳологіи, но которые нашъ авторъ по принципу отвергаетъ въ первобытномъ человѣкѣ на томъ только основаніи, что звѣри такихъ воззрѣній не имѣютъ. Лингвистика не знаетъ первобытнаго человѣка какъ его изображаетъ намъ г. Каспари, но она знаетъ древнѣйшіе слои въ образованіи нѣкоторыхъ языковъ и особенно языковъ индо-европейскихъ. Въ этихъ языкахъ испоконъ вѣку *день* по названію своему отличается отъ *ночи*, и означаетъ нѣчто *свѣтлое*, *святящее*, *освѣщающее*, такъ что *день* и *свѣтъ* испоконъ вѣку представлялись нашимъ праотцамъ тождественными[1]). Чтобы сблизить между собою эти два представленія требовалась извѣстная доля творческой фантазіи; потому что еслибы даже только въ нѣдрахъ полузвѣриной семьи человѣкъ создалъ и развилъ свою религію, все же въ отцѣ, дѣдѣ или вожакѣ толпы онъ долженъ былъ бы усмотрѣть нѣчто большее нежели каковы они на самомъ дѣлѣ, для того чтобъ отличить ихъ отъ самого себя величіемъ, дабы воздать имъ религіозное чествованіе, такъ какъ уже и по мнѣнію нашего автора: «въ изслѣдованіи о существѣ религіи мы имѣетъ дѣло преимущественно съ понятіемъ *о высокомъ*» (I, 290). Я не стою за то чтобы всю массу миѳическихъ представленій можно было извлечь изъ поэтическихъ воззрѣній на природу; но все же теорія лингвистовъ съ математическою точностью доказываетъ мнѣ что изъ представленія о днѣ и свѣтѣ языки индо-европейскіе развили идею о божествѣ, назвавъ его тоже *свѣтомъ*, *днемъ* или *свѣтлымъ небомъ*. Нѣтъ сомнѣнія что семейное начало глубоко вкоренено въ самыя основы человѣческой религіи, и теорія Каспари, если ее постановить на твердыхъ научныхъ основахъ, могла бы оправдаться библейскими заповѣдями, въ которыхъ въ связи съ богопочитаніемъ предписывается: чти отца твоего и матерь твою, да благо тебѣ будетъ; но это уже есть высокая ступень нравственнаго развитія семейнаго начала. Точно также арійское племя уже въ самую раннюю эпоху вѣдь могло перенести на *свѣтъ* и *небо* понятіе объ *отцѣ* и обоготворить небо наименовавъ его *небо-отецъ*. Въ этомъ терминѣ нераздѣльно слиты два элемента, на которыхъ развивается религіозное чувство, именно семейное начало и осмысленное воззрѣніе на природу, воплощенныя творческою фантазіей въ одинъ цѣльный образъ.

1) *День*, лат. *dies* и т. д. отъ корня *di* — свѣтить, откуда и названіе неба: *divum*, *sub divo*, а также божества, *dis*, *deus*, *Зевсъ* и т. д.

Единомышленники г. Каспари могутъ возразить мнѣ, что лингвистика въ этомъ случаѣ не достигаетъ до самой глубины первобытной человѣческой породы и даетъ намъ знать только о томъ какъ на порогѣ исторической жизни понимали религію племена кавказскія, достигшія уже и тогда значительно высокой степени исторической цивилизаціи. Положимъ такъ, но если на нашей сторонѣ Библія и священныя Вѣды Индусовъ, то на сторонѣ разбираемаго мною автора уже совсѣмъ современная намъ благоустроенная семья, даже съ оттѣнкомъ новѣйшей сентиментальности, и съ деспотическими привычками нѣмецкаго гражданина. А главное дѣло въ томъ, что теорія лингвистическая съ логическою и математическою точностью объясняетъ намъ религіозное состояніе человѣчества, хотя бы уже не ранѣе какъ только при разсвѣтѣ исторической жизни, тогда какъ теорія г. Каспари, по своимъ противорѣчіямъ, по нелогичности и отсутствію фактовъ, ровно ничего не объясняетъ.

III.

Изъ неумѣстнаго усердія систематизировать донельзя авторъ въ своей теоріи о звѣриномъ происхожденіи религіи очевидно хватилъ черезъ край. Теперь когда религія у него найдена, хотя и съ грѣхомъ пополамъ, и полузвѣрь сталъ наконецъ человѣкомъ, мы можемъ распрощаться съ неудавшеюся автору фигурою первобытнаго человѣка. Предъ нами открытъ путь собственно человѣческой жизни, проторенный исторіей, которая на всякомъ шагу оставляла на немъ свои слѣды, не изгладившіеся частію и понынѣ. Хотя кое-гдѣ еще и встрѣтится намъ тощая фигура этого призрака, но такъ какъ мы уже хорошо знаемъ съ кѣмъ имѣемъ дѣло, то она всякій разъ сама собою будетъ исчезать какъ только вмѣсто гадательной звѣриной обстановки мы увидимъ вокругъ себя дѣйствительные факты историческаго быта. За отсутствіемъ самостоятельныхъ изслѣдованій по лингвистикѣ, археологіи, исторіи и этнографіи, автору двухъ томовъ на 800 страницахъ естественно было дать полную волю своему остроумію, которое не увлекая его въ крайности, когда подъ руками были спеціальныя руководства по миѳологіи и быту, на просторѣ психологическаго умствованія приводило его нерѣдко къ довольно правдоподобнымъ новымъ выводамъ и счастливымъ соображеніямъ и догадкамъ, которыя не могли придти на умъ самимъ спеціалистамъ за недосугомъ при копотливомъ разборѣ массы удручавшаго ихъ ученаго матеріала. И во всякомъ случаѣ все то полезное или годное для сравнительной науки что̀ только можно извлечь изъ книги г. Каспари имѣетъ свою цѣну не въ перекошенныхъ рамкахъ его нелогической системы, потому что все это, дополняя или объясняя тотъ или другой спеціальный вопросъ по миѳологіи

и быту, не только не оправдываетъ его теоріи, но большею частію ее подрываетъ.

Слѣдуя за авторомъ мнѣ бы хотѣлось поскорѣе найти у него что-нибудь серіозное и полезное для науки, но такъ какъ я имѣю дѣло съ цѣлою системою, то для точности въ передачѣ самого содержанія этого сочиненія не позволительно дѣлать скачки, и поневолѣ приходится посмотрѣть какъ трудно было автору выбираться изъ его звѣриныхъ трущобъ на Божій свѣтъ исторической жизни. Предъ нами опять та же благоустроенная нѣмецкая семья; домочадцы преклоняются предъ своимъ отцомъ или родоначальникомъ: изъ нѣдръ семьи возникаютъ такимъ образомъ оба великіе принципа исторической жизни—начало религіозное и начало государственное, церковь и государство (I, 317). Рабское отношеніе ко главѣ семейства, къ вождю или начальнику пробуждаетъ чрезмѣрное чествованіе, изъ котораго со временемъ развивается обоготвореніе вождя или князя. Не могу сказать, до какой степени рисовалась при этомъ въ воображеніи автора картина нѣмецкихъ побѣдоносныхъ ополченій, съ миѳическимъ Одиномъ во главѣ или съ прусскими героями недалекаго болѣе прозаическаго времени: но что именно таковы были солидныя основы его теоріи въ данномъ случаѣ, явствуетъ изъ слѣдующихъ словъ, которыхъ научное значеніе пусть оцѣнитъ читатель самъ: «Въ психологическомъ отношеніи характеристично что и нынѣ къ составленію себѣ высокаго понятія о божествѣ дѣти переходятъ отъ реальнаго представленія о королѣ или владѣтельномъ князѣ. Когда въ моемъ присутствіи спросили одну пятилѣтнюю дѣвочку русскаго происхожденія: что̀ такое Господь Богъ и гдѣ Онъ находится? она отвѣчала съ увѣренностію: «а это король Прусскій». Дѣвочка эта воспитывалась въ Германіи — находитъ не безполезнымъ замѣтить при этомъ авторъ, — но такъ что ея родители не считали нужнымъ дать ей религіозное образованіе и воспитаніе. «По этому смѣшному случаю разсказывали мнѣ», продолжаетъ онъ, «что въ Россіи крестьянскія дѣти не ясно сознаютъ различіе между Богомъ и царемъ» (I, 326). Вотъ вамъ образчикъ этнографическихъ матеріаловъ, изъ которыхъ между прочимъ созидается новая психологическая теорія о происхожденіи религіи. Особенно любопытно здѣсь то что русская дѣвочка, получающая свое воспитаніе въ Германіи, является на взглядъ нѣмецкаго психолога представительницей убѣжденій того же первобытнаго человѣка.

Впрочемъ, если не обращать вниманія на смѣшныя наивности нашего автора, то нельзя не отдать ему справедливости во всемъ томъ что̀ онъ говоритъ о патріархальномъ бытѣ, который исторія и этнографія рисуютъ намъ на самой первой ступени человѣческаго развитія. Отецъ семейства, а потомъ

родоначальникъ, держатъ въ своихъ рукахъ всякую власть, и духовную и свѣтскую: это и жрецъ, и князь. Онъ же пользуется и религіознымъ чествованіемъ. Дикари почитаютъ своихъ начальниковъ за боговъ. Маттаки (на Ла-Платѣ) обоготворяютъ человѣка, выбирая себѣ въ бога древнѣйшаго изъ старцевъ племени, который послѣ того живетъ въ уединеніи и только время отъ времени появляется съ особенными торжественными церемоніями между народомъ. Узамбараны говорили одному путешественнику что всѣ они рабы своего царя, который почитается у нихъ богомъ (I, 356 — 357). И доселѣ у Каффровъ начальникъ признается за отца своего народа, въ собственномъ смыслѣ этого слова: онъ источникъ всякаго блага: онъ печется о жизни и здоровьѣ каждаго въ своемъ родѣ-племени, по мѣстному выраженію, онъ грудь, которою кормится и утоляетъ свою жажду вся страна (I, 333). Изъ этого первобытнаго періода, прибавимъ мы отъ себя, извлекается съ одной стороны гомерическое представленіе о царѣ какъ *пастухѣ народовъ* (ποιμὴν λαῶν), а съ другой — тотъ грубый обычай дикарей, въ которомъ Бахофенъ видитъ отличительную черту варварскихъ тирановъ, имѣть право на каждую жену въ своемъ племени[1]), право которымъ до позднѣйшихъ временъ пользовались князья въ первую ночь каждой новобрачной изъ своихъ подданныхъ (jus primae noctis). Первоначально право это не только никого не могло оскорблять въ родѣ-племени, но считалось благодатію свыше по тому чествованію, которое подобало начальнику какъ общему всѣхъ отцу, осѣненному божескимъ ореоломъ. Этотъ тиранскій обычай видимымъ образомъ скрѣплялъ цѣлое племя семейными узами, дѣлалъ родоначальника настоящимъ его отцомъ.

Но когда нашъ авторъ рядомъ съ обычаями дикарей припоминаетъ искусственный принципъ обоготворенія Домиціана и другихъ позднѣйшихъ римскихъ императоровъ, то опять смотритъ на дѣло глазами пятилѣтней русской дѣвочки. Самое уложеніе римскаго права объ отеческой власти, объ отцѣ семейства (pater familias), усвоенное цивилизованнымъ міромъ, на необозримыя разстоянія историческаго развитія отстоитъ отъ того патріархальнаго быта о которомъ идетъ рѣчь. Гораздо естественнѣе было автору припомнить ветхозавѣтныхъ патріарховъ, окруженныхъ мѣстнымъ чествованіемъ, но онъ оставляетъ ихъ въ сторонѣ, потому ли что въ этомъ предметѣ этнологическая школа могла бы представить доказательство первобытности незапамятныхъ преданій Библіи, или же и потому что допотопные патріархи Еврейскаго народа по своему человѣкообразію для этой теоріи не годились, сколько же какъ и заповѣди Моисея для исторіи чествованія

1) *Das Mutterecht*, стр. 17 и слѣд.

родительскаго авторитета. Что же касается до обоготворенія перваго человѣка, отъ котораго разные народы ведутъ свое происхожденіе, или почитаютъ его за творца всего міра, то авторъ справедливо ведетъ это вѣрованіе въ связи съ патріархальнымъ бытомъ и чествованьемъ отца семейства или родоначальника (I, 357); только онъ забываетъ при этомъ, что въ нѣкоторыхъ дикихъ племенахъ первымъ человѣкомъ признается не мущина, а женщина, а чтобы быть вѣрну этнологической школѣ, надобно было бы объяснить это очень замѣтное отклоненіе.

Чтобы придти къ обоготворенію отца, родоначальника или князя, человѣкъ долженъ былъ пройти цѣлый рядъ послѣдовательныхъ моментовъ въ развитіи своего смысла, которые по теоріи нашего автора должны были привести къ идеѣ о духовности и безсмертіи. Какъ дошелъ человѣкъ до мысли отдѣлить свое духовное существо отъ его тѣлесной оболочки, душу отъ ея физическихъ проявленій — вотъ вопросъ, котораго не могли обойти изслѣдователи миѳологіи, какъ скоро признали они за возможное научнымъ образомъ трактовать объ этомъ предметѣ. Нѣкоторые психологи вмѣстѣ съ Тейлоромъ [1]) указываютъ на сновидѣнія, въ которыхъ предметы являются намъ отрѣшенными отъ фактической почвы дѣйствительности. Г. Каспари съ этимъ не согласенъ; по его мнѣнію, сновидѣніе представляетъ только то чтò человѣкъ видитъ въ дѣйствительности, и если онъ своимъ опытомъ не дошелъ до понятія объ отдѣленіи тѣла отъ безплотнаго духа, то и во снѣ не можетъ грезить объ этомъ послѣднемъ: такъ что если ему приснится покойникъ, то въ его образѣ видитъ онъ не душу его, но его самого, какъ онъ былъ въ живыхъ. Ставя своего первобытнаго человѣка на одну ступень съ прочими животными, нашъ авторъ полагаетъ, что онъ не только не могъ имѣть никакого понятія о существѣ безтѣлесномъ, но даже не умѣлъ отличить живаго отъ неживаго. Какъ звѣрь, не понималъ онъ смерти и смѣшивалъ ее съ обыкновеннымъ сномъ. Обезьянья самка носится со своимъ околѣвшимъ дѣтенышемъ какъ съ живымъ, въ теченіе многихъ дней ласкается къ нему и съ нимъ заигрываетъ и приходитъ въ отчаяніе и бѣшенство, когда у нея отнимаютъ его. Едва ли эта притча изъ обезьяньяго быта внесетъ что-нибудь новое въ ту ходячую мораль, почерпаемую чуть не изъ азбуки, что все живущее любитъ жить и не терпитъ смерти и не понимаетъ

---

1) «Для пониманія ходячихъ представленій о человѣческой душѣ или духѣ будетъ полезно обратить вниманіе на тѣ слова, которыя нашли удобными для выраженія ихъ. Духъ или фантазмъ, являющійся спящему или духовидцу, имѣетъ видъ *тѣни* и такимъ образомъ послѣднее слово вошло въ употребленіе для выраженія души». *Первобытная культура*, II, стр. 12 и слѣд.

ее, и что еще классическіе народы изображали смерть въ видѣ сна. Мысль о томъ какъ первый человѣкъ догадался о смерти занимала еще нашего лѣтописца Нестора, и благочестивый монахъ, пользуясь византійскимъ апокрифомъ, очень близко сошелся съ психологомъ новѣйшей школы даже въ самомъ пути къ рѣшенію этого мудренаго вопроса, хотя смотрѣлъ на міръ совсѣмъ иными глазами. «И плакались по Авелѣ Адамъ и Евва тридцать лѣтъ, говоритъ у него одинъ греческій философъ: и не сгнило тѣло его, и не умѣли его погребсти; и по повелѣнію Божію прилетѣли двѣ птички; одна умерла, а другая выкопала ямку и вложила туда умершую и похоронила ее. Видя то Адамъ и Евва выкопали яму, положили въ нее Авеля и погребли съ плачемъ». Мораль одна и та же: человѣкъ поучается о смерти отъ безсловеснаго животнаго, съ тою только разницею, что по понятіямъ средневѣковаго монаха, незнакомаго съ естественными науками, звѣрь представляется умнѣе нежели каковъ онъ въ книгѣ г. Каспари. Какъ ни странно покажется съ перваго взгляда такое неожиданное совпаденіе новѣйшей этнологической психологіи со школьною начитанностью среднихъ вѣковъ, но въ совпаденіи этомъ нельзя признать одну только случайность, когда, какъ мы сейчасъ увидимъ, приводитъ оно къ одной и той же теоріи о происхожденіи самой миѳологіи.

Итакъ, человѣка умершаго сначала считали за спящаго или уснувшаго, то-есть, *усопшаго* (церковнославянская форма, которою отлично могъ бы воспользоваться для своей теоріи нашъ авторъ), и нѣкоторое время охраняли его трупъ, пока онъ не подвергся полному разложенію. По обычаямъ дикарей, мертвеца хоронятъ или въ той же хижинѣ гдѣ онъ жилъ, въ убѣжденіи что онъ будетъ продолжать въ ней жить въ сонномъ состояніи, или же, чтобы предохранить трупъ отъ хищныхъ животныхъ, помѣщаютъ его на высокихъ деревьяхъ или на подмосткахъ, нарочно для того сдѣланныхъ (см. рисунокъ на самомъ началѣ I тома). А такъ какъ семейная pietas связывала домочадцевъ съ ихъ покойникомъ узами любви, а также и чествованія, если покойникъ былъ отецъ, родоначальникъ или вождь, то и на усопшаго были перенесены эти чувства; но какъ его самого уже не было на лицо между оставшимися, то воспоминаніе о немъ и стало мало-по-малу осѣняться ореоломъ безплотной божественности. Что именно такъ составилось въ человѣкѣ понятіе о Божествѣ, явствуетъ между прочимъ и изъ множества преданій о томъ, что то тамъ то сямъ будто бы были погребены дѣйствительные боги (I, 359).

Итакъ, по теоріи г. Каспари, миѳологія зачалась отъ чествованія воздаваемаго родоначальникамъ, вождямъ и другимъ людямъ чѣмъ-либо выступавшимъ изъ общей среды. Чествованіе это испоконъ-вѣку соединялось съ

обоготвореніемъ душъ усопшихъ, о чемъ многочисленныя свидѣтельства находимъ у разныхъ лѣтописцевъ и путешественниковъ, а такъ какъ человѣчество развивалось въ нѣдрахъ семьи и рода-племени, то первоначальная идея о безсмертіи въ связи съ божествомъ проявилась въ чествованіи усопшихъ отцовъ или дѣдовъ, куда слѣдовательно должно отнести *родительскій рай* или царство бога *Ямы* у Индусовъ, Германскую *Вальгаллу* съ Одиномъ во главѣ усопшихъ героевъ, наши преданія о *дзядахъ* или *дѣдахъ*, и наконецъ самое слово *родители*, коимъ на Руси доселѣ означаютъ всякаго покойника, хотя бы и одного, но во множественномъ числѣ *родители*, будь это хоть дѣвочка.

Я нарочно привожу здѣсь нѣсколько данныхъ неизвѣстныхъ автору, для того чтобы показать какъ плодотворенъ для изслѣдованія принятый имъ принципъ чествованія усопшихъ родителей. Но принципъ этотъ всею своею тяжестью падаетъ на его же собственную хрупкую теорію и ее разрушаетъ, потому именно, какъ мы уже знаемъ, что чествованіе родителей предполагаетъ благоустроенную семью, въ смыслѣ языковъ индо-европейскихъ, унаслѣдованную и современною намъ цивилизацію, а авторъ, какъ было замѣчено, не могъ намъ доказать что такая же точно добронравная семья была и у его первобытнаго человѣка. Наши арійскіе предки еще въ доисторическую эпоху дошли уже до точнаго отличія въ понятіяхъ между *отцомъ* и *свекромъ*, между *матерью* и *свекровью*, между *женою* и *сестрою* или *дочерью*, и между *мужемъ, братомъ* и *сыномъ*, и это рѣзкое отличіе неизгладимыми чертами запечатлѣлось несомнѣннымъ сродствомъ этихъ словъ у всѣхъ народовъ индо-европейскихъ. Вникая въ самый смыслъ терминовъ опредѣлившихъ въ языкѣ семейныя отношенія, лингвисты пришли къ тому заключенію что арійская семья еще до выдѣленія языковъ индо-европейскихъ изъ ихъ общаго источника стояла уже на высокой степени развитія [1]). Отецъ раздѣлялъ свой авторитетъ въ семьѣ съ матерью, и притомъ такъ что онъ *защищалъ* и *оберегалъ* своихъ домочадцевъ, и она—*распоряжалась* и завѣдывала. Равноправность мужа и жены во всей точности обозначилась тѣмъ, что не только жена называла своего мужа *господиномъ*, но и мужъ жену—*госпожею*. Новые члены, привходившіе въ семью черезъ бракъ, присоединялись къ семейному союзу растяженіемъ тѣхъ же родственныхъ узъ, такъ что невѣста приводимая сыномъ получила названіе *снохи*, то-есть, *сыновой*, сама же она отца и мать мужниныхъ назвала *своимъ господиномъ* и *своею*

---

1) Fick, *Die ehemalige Spracheinheit der Indogermanen Europas*. 1873 года, стр. 266 и слѣд. Именно: *pater* отъ *pa*—беречь, охранять; *мать* отъ *mâ*—мѣрить, завѣдывать, править; мужъ и господинъ—*pati;* жена и госпожа—*patnia;* *свекоръ* и *свекровь*—слова сложныя: изъ *сва* — свой и *кура* или *шура* — господинъ.

госпожей. Такая-то именно отеческая власть, смягченная въ семьѣ взаимнымъ уваженіемъ и пріязнію, послужила уже въ языкѣ Вѣдъ признакомъ божеской почести: потому надобно было возвести самое небо въ отеческій санъ, чтобы подъ именемъ *неба-отца (діауш-пітар)* поклониться ему какъ богу. Понятно почему у такого народа будущая, загробная жизнь названа была *мѣстомъ отцовъ* (pitrilokam), въ которомъ царствуетъ первый человѣкъ, то-есть, самый ранній изъ отцовъ, богъ Яма, и въ которомъ даже градаціи въ помѣщеніи опредѣляются по восходящей мужской линіи: отцы пребываютъ на землѣ, дѣды въ воздушныхъ пространствахъ, а прадѣды на небесахъ. Сверхъ того, чествованіе воздаваемое усопшимъ родителямъ жертвоприношеніями и другими обрядами подобаетъ тоже мужскому началу, и именно *сыновьямъ*. Потому великое благо отцу семейства когда у него родится сынъ, который есть радѣтель о семейномъ союзѣ не только въ здѣшней жизни, но и въ будущей [1]). Вотъ основы ранней индо-европейской цивилизаціи, на которыхъ потомъ возникъ институтъ римскаго права о главенствѣ отца и мужа: и теорія г. Каспари о происхожденіи религіи отъ чествованія усопшихъ родителей или героевъ неумѣстно отнесенная къ первобытной дикости имѣетъ свой настоящій смыслъ въ приложеніи только къ народностямъ довольно развитой исторической культуры.

Но самое интересное въ этой теоріи то, что она говоритъ въ пользу такъ-называемаго *эвгемеризма*, которымъ съ раннихъ среднихъ вѣковъ и до позднѣйшаго времени богословы доказывали маститую первобытность преданій ветхозавѣтныхъ предъ миѳологіями самыхъ древнихъ народовъ. Слѣдуя ученію древняго миѳолога Эвгемера, по которой греческіе боги не что иное какъ обоготворенныя историческія личности, богословы въ миѳологіяхъ всего міра усматривали искаженіе библейской исторіи, происшедшее отъ того что исторія эта, болѣе и болѣе приходя у народовъ въ забвеніе, оставила по себѣ одно смутное воспоминаніе. Изъ новѣйшихъ ученыхъ усвоившихъ себѣ этотъ же теологическій взглядъ я познакомилъ читателей *Русскаго Вѣстника* съ Люкеномъ, который точно такъ же какъ и г. Каспари главнѣйшимъ источникомъ язычества признаетъ почитаніе усопшихъ предковъ, возведенныхъ въ санъ героевъ, и какъ Каспари же, отказывая первобытнымъ народамъ въ обоготвореніи вещества, видитъ въ языческихъ богахъ не болѣе какъ затемненное преданіе объ исторіи человѣковъ.

Мы уже не разъ имѣли случай замѣтить какъ разбираемая нами новая психологическая теорія больше прилагается къ преданіямъ ветхозавѣтнымъ

---

1) Donner, *Pindapitryajna. Abhandlung aus dem Vedischen Ritual.* Berlin 1870, стр. 11 — 12.

чѣмъ къ той призрачной первобытности которую гадательно создало себѣ воображеніе нашего автора. Наконецъ, въ этой же теоріи открываемъ мы полнѣйшій эвгемеризмъ старинной теологической школы. Мнѣ нѣтъ дѣла до того думалъ ли авторъ въ этомъ случаѣ оказать услугу теологіи, но во всякомъ случаѣ онъ поставилъ себя въ неловкое противорѣчіе, потому что Библія, между прочимъ, потому такъ глубоко и вошла въ цивилизацію всего міра, что изображаетъ намъ человѣческій бытъ далеко не такимъ какимъ хотѣлось бы его видѣть гейдельбергскому профессору.

Впрочемъ, оставляя въ сторонѣ противорѣчія нашего автора, надобно отдать ему справедливость въ томъ, что онъ ввелъ въ свою систему эвгемеризмъ, который заслуживаетъ бóльшаго вниманія нежели какое удѣляла ему въ послѣднее время сравнительная миѳологія основанная на поэтическихъ воззрѣніяхъ на природу. Оріенталисты[1]) въ изученіи преданій ветхозавѣтныхъ сравнительно съ древнѣйшими преданіями вообще народовъ семитическихъ приходятъ къ тому заключенію, что въ сказаніяхъ Евреевъ и другихъ родственныхъ имъ семитовъ господствуетъ эвгемеризмъ, то-есть, дѣйствуютъ не божества, а историческія личности, тогда какъ герои азіятскихъ арійцевъ или Грековъ носятъ на себѣ характеръ болѣе миѳическаго происхожденія. То же слѣдуетъ сказать и о царственныхъ династіяхъ древнѣйшей исторіи Египта, которыя возведены были по эвгемеризму въ санъ божествъ, и самъ Озирисъ чествовался не только какъ богъ, но и какъ историческая личность благодѣтельнаго царя. Итакъ эвгемеризмъ и обоготвореніе явленій природы, исторія и творческій идеалъ, дѣйствительность и поэтическій вымыслъ—вотъ два принципа которые очень рано подѣлили между собою историческіе народы; одни взяли первый принципъ, другіе второй. Наука идетъ къ тому чтобы положить существенное отличіе между тѣмъ и другимъ, распредѣляя по тому и другому разныя народности; и если нашъ авторъ задумалъ поднять вопросъ объ эвгемеризмѣ, то ни въ какомъ случаѣ не долженъ бы былъ обойти этого новаго въ наукѣ вопроса. Тогда все то что̀ онъ говоритъ объ египетскихъ пирамидахъ въ связи съ богопочитаніемъ воздаваемымъ усопшимъ получило бы настоящій свой смыслъ, только разумѣется не для мечтательной первобытности человѣческой породы, а для дѣйствительной исторіи ранней культуры.

Но вотъ слова самого автора: «Въ тѣ времена когда возникъ обычай оберегать усопшихъ, стала развиваться мало-по-малу способность къ постройкамъ, и потому нѣтъ ничего удивительнаго, если мы замѣчаемъ, что уже въ самой сѣдой доисторической древности, когда кругъ представленій чело-

1) François Lenormant, *Le déluge et l'épopée babylonienne*. Paris, 1873, стр. 35.

вѣка ограничивался самымъ тѣснымъ горизонтомъ и взоръ человѣка не умѣлъ смотрѣть осмысленно на свѣтила небесныя, а умъ его не признавалъ въ природѣ ничего божественнаго или обоготвореннаго, и тогда уже изъ религіозной любви къ ближнему человѣкъ изготовлялъ для своихъ покойниковъ пещеры и каменные гробы, въ которыхъ *хоронилъ* онъ (слово совершенно въ духѣ теоріи) ихъ отъ враждебныхъ дикихъ звѣрей, для того чтобы такъ *схороненные* и обереженные могли они отъ своего долгаго усыпленія пробудиться къ жизни. Пищу и питіе, которыя изъ нравственнаго побужденія удѣлялись слабымъ и нуждающимся, а высшимъ приносились въ жертву, сталъ онъ полагать въ могилы высоко просвѣтленныхъ въ его воспоминаніи покойниковъ, чтобъ они могли подкрѣпиться, только-что раскроютъ свои глаза. Даже оружіе и нѣкоторые другіе предметы почиталъ необходимымъ первобытный человѣкъ дать своему покойнику, и сажалъ его въ каменной пещерѣ сидьмя, въ предположеніи что усопшій хочетъ только отдохнуть, не отказываясь вполнѣ отъ жизни. Только въ гораздо позднѣйшее время, когда стало развиваться воспоминаніе и наблюденіе, было обращено вниманіе на уничтоженіе трупа, подвергающагося разрушительному гніенію. За то тѣмъ необходимѣе казалось наивному первобытному человѣку, когда онъ замѣтилъ такое разрушеніе, сохранять трупъ во всей его цѣлости, для того чтобъ удержать содержащіяся въ тѣлѣ силы. Такъ произошелъ въ послѣдствіи странный обычай сохранять трупы помощію бальзамированья и оберегать ихъ отъ воздуха и непогоды въ плотно замкнутыхъ каменныхъ гробахъ. Разрушеніе тѣла не должно было разрушать и самую жизнь, и для Египтянина первобытныхъ временъ человѣкъ какъ мумія былъ существо, которое будто растеніе слѣдовало холить и сохранять, потому что и растеніе, столько же сколько и мумія, на взглядъ того времени не казались предметами вполнѣ безжизненными. И только Египтянинъ позднѣйшихъ временъ, унаслѣдовавъ обычай бальзамированія отъ глубокой древности, настроилъ свои представленія совершенно на другой ладъ, и именно тогда когда дошелъ до понятія о душѣ, которое привело его къ отличію тѣла отъ оставившихъ его безтѣлесныхъ силъ. Далѣе, тѣ же глубоко-религіозные Египтяне, какъ мы знаемъ, стали сооружать для своихъ покойниковъ, и особенно для усопшихъ властелиновъ, громадныя, самыя прочныя, неразрушимыя гробницы, и обычай пирамидныхъ сооруженій распространился въ незапамятныя времена гораздо далѣе нежели какъ обыкновенно думаютъ. Пищу и питіе также и Египтяне по обычаю тѣхъ временъ клали своимъ покойникамъ, и какъ въ послѣдствіи будетъ показано, жреческій культъ жертвоприношенія примыкалъ къ тому же похоронному культу. Что повсюду были сохраняемы смертные останки преимущественно начальниковъ

и правителей, это совершенно понятно по отношенію къ самымъ раннимъ предметамъ, съ которыми соединялось представленіе о высокомъ. И дѣйствительно, высоко поднимаясь къ небу, громадныя египетскія усыпальницы ясно показываютъ какъ уже въ раннія времена человѣкъ стремился дать выраженіе высокому, съ указаніемъ и на самую основу его, которая еще ничего не имѣла тогда общаго съ силами внѣшняго міра и природы. Никакая великая сила природы не воплощается въ этихъ колоссальныхъ пирамидахъ, никакое божество природы не воздвигало здѣсь себѣ алтаря; напротивъ того, эти высоко воздымающіеся предъ нами памятники могучимъ перстомъ указываютъ только на человѣка, который уже въ самомъ раннемъ періодѣ своего развитія умѣлъ дать себѣ почетное и нравственно-высокое положеніе, которое по дѣтски-наивному чувству тѣхъ временъ слѣдовало охранять въ сооружаемыхъ для того памятникахъ (I, 343 — 346).

Читатель видитъ здѣсь ясно, какъ въ воображеніи нашего автора стушевывается и разлетается призракъ первобытнаго человѣка, сливаясь нечувствительно съ благочестивымъ Египтяниномъ, который умѣетъ уже изготовлять бальзамированныя муміи и строить колоссальныя пирамиды и даже знаетъ что̀ такое душа. Психологъ не ведетъ свое любимое дѣтище изъ его звѣриной первобытности на помочахъ логической и психологической послѣдовательности къ постепенному возрастанію, а вдругъ ошеломляетъ темный его смыслъ внезапнымъ свѣтомъ такой развитой культуры, до которой человѣчество могло достигнуть только въ теченіе долгой исторической жизни, основанной уже на религіозномъ чествованіи смертныхъ останковъ и даже съ предчувствіемъ о воскресеніи ихъ къ новой жизни, и въ обстановкѣ нравовъ и понятій воспитанныхъ въ благоустроенномъ государственномъ союзѣ, который скрѣпляется не только правильнымъ подчиненіемъ подданныхъ ихъ властелину при его жизни, но и религіознымъ чествованіемъ самаго его праха, такъ что возвеличеніе царственнаго сапа нашло себѣ соотвѣтствующее выраженіе въ великости сооружаемаго въ память его мавзолея.

IV.

Въ тѣснѣйшей связи съ культомъ покойниковъ авторъ ведетъ чествованіе воздававшееся звѣрямъ. Уже самая заботливость въ охраненіи трупа любимаго человѣка отъ хищныхъ животныхъ наводила на мысль о сближеніи одного съ другимъ, а сожительство дикарей-звѣролововъ и охотниковъ со звѣрьми и постоянная съ ними борьба на жизнь и смерть дѣйствительно не могли не пріучить къ мысли о сближеніи смертной опасности съ нападеніями хищныхъ животныхъ: такъ что въ отношеніи къ культу звѣрей

теорія г. Каспари заслуживаетъ вниманія, какъ потому что она оправдывается бытомъ и вѣрованіемъ дикарей, такъ и потому что лингвисты и сторонники теоріи поэтическихъ воззрѣній на природу, какъ Шварцъ или у насъ Аѳанасьевъ, прибѣгаютъ къ самымъ неудобопонятнымъ и неестественнымъ натяжкамъ, когда хотятъ объяснить, напримѣръ, превращенія классическихъ божествъ въ животныхъ, или столь обыкновенныя во всѣхъ миѳологіяхъ сопоставленія и связь небесныхъ свѣтилъ тоже съ животными, то-есть, когда волкъ или какой другой звѣрь поѣдаетъ солнце и мѣсяцъ, или когда какое созвѣздіе или зодіакъ получаютъ имя *медвѣдицы*, *рыбъ*, *овна* и т. д. Чествованіе животныхъ и миѳологическія представленія съ нимъ связанныя составляютъ одинъ изъ самыхъ низшихъ слоевъ въ исторіи народныхъ вѣрованій, обычаевъ и преданій, и вопросъ объ этомъ важномъ предметѣ, доселѣ составляющій задачу сравнительной науки, едва ли не правдоподобнѣе рѣшается путемъ школы этнографической, нежели какъ доселѣ рѣшался онъ лингвистами по теоріи поэтическихъ воззрѣній. Италіянскій лингвистъ де Губернатисъ въ своемъ новомъ сочиненіи о *Зоологической Миѳологіи*[1]) держится этой же послѣдней теоріи, предпосылая чествованію животныхъ религіозныя воззрѣнія на свѣтила и явленія небесныя, такъ что въ животныхъ видитъ онъ уже ослабленіе миѳологическихъ представленій, которыя сначала обращены были къ феноменамъ небеснымъ. Издатель этнографическаго журнала Бастіанъ дѣлаетъ на это слѣдующее, кажется, справедливое замѣчаніе: «Для изслѣдователя этнографическаго истина будетъ здѣсь наоборотъ, такъ какъ настоящіе звѣри на землѣ гораздо ближе стоятъ къ первоначальному религіозному воззрѣнію, нежели поэтически-отвлеченные образы, помѣщенные фантазіей на небо»[2]).

Грозныя представленія о хищныхъ животныхъ, спутникахъ кровопролитія, отъ незапамятныхъ временъ темнаго варварства вмѣстѣ со звуками раннихъ пѣсенъ и съ остатками дикихъ нравовъ доносятся къ намъ, не только въ той недавней старинѣ, когда пѣвецъ *Слова о Полку Игоревѣ* прислушивался своимъ чуткимъ ухомъ какъ вслѣдъ за воинскимъ походомъ, орлы своимъ клектомъ созывали звѣрей на кости, вороны «граяли», дѣля между собою трупы, пріодѣвая ихъ своими крыльями, а звѣри лизали кровь,—но и въ современныхъ намъ народныхъ пѣсняхъ, рисующихъ предъ нами суровыя картины кровопролитій и всякаго увѣчья жестокихъ временъ Иліады и скандинавской Эдды[3]). Въ одной украинской думѣ описывается какъ выбившійся изъ силъ казакъ ложится отдохнуть на курганѣ: «въ тотъ

1) *Zoological Mythology*. London. 1872.
2) *Zeitschrift für Ethnologie*. 1873. I, 34.
3) См. мои *Историч. Очерки* I, 219 и слѣд.

часъ сизые орлы налетали, зорко въ очи казаку заглядывали. Казакъ то увидѣлъ, словами проговорилъ: «орлы сизоперые, гости милые! Прошу васъ тогда налетать, изо лба очи мнѣ выдирать, когда не буду уже я свѣта Божьяго видѣть»! Проговоривъ такъ, за часъ казакъ милосердному Богу душу отдалъ. Тогда орлы налетали, изо лба очи выдирали. Тогда и мелкая птица налетала, около желтой кости тѣло обирала. Сѣрые волки набѣгали, тѣло казацкое рвали, по терну да по оврагамъ желтую кость глодали, жалобно выли-завывали: такъ они казацкія похороны справляли! Откуда ни возьмись сизая кукушечка, въ головахъ сѣла, жалобно куковала, какъ сестра надъ братомъ либо мать надъ сыномъ плакала». Бѣгущіе за воинами кровожадные звѣри предзнаменуютъ имъ побѣду, говоритъ Бастіанъ[1]), и «борзый волкъ въ лѣсу да черный какъ туча воронъ» — священныя животныя бога Одина, предводителя неистовыхъ полчищъ, чему находимъ соотвѣтствіе у Индійцевъ сѣверо-западной Америки, которые производятъ свой родъ отъ ворона и волка, какъ германскіе Вёльфинги, къ которымъ принадлежалъ знаменитый герой Гильдебрандъ, иначе Вельфы (или Гвельфы) тоже будто бы произошли отъ волка. Чтобы подготовить читателя къ оригинальной теоріи нашего автора, я укажу на одно сказаніе о героѣ Сосрыко у Осетинцевъ, замѣчательное по крайней грубости кровожаднаго звѣрства[2]). Жестоко искалѣченный герой собирается умирать. Онъ лежитъ на курганѣ. Подбѣгаетъ волкъ. «Накорми себя вотъ этимъ мясомъ, которое я беру съ собою въ могилу», говоритъ ему Сосрыко. — «Нѣтъ, не стану я ѣсть мясо Сосрыка» — отвѣчаетъ волкъ. — «Такъ когда будешь бросаться на стадо, да будетъ съ тобою моя храбрость» — сказалъ ему герой. Потомъ пролетѣла сова. «Клюй мое мясо, оно ужъ провоняло», кричитъ ей Сосрыко. — «Нѣтъ, не стану клевать» отвѣчаетъ сова. — «Такъ пусть же будетъ у тебя мой зоркій глазъ», сказалъ онъ ей. Затѣмъ пролетѣлъ воронъ, и его герой просилъ о томъ же. — «Нѣтъ, не стану клевать, отвѣчалъ воронъ: я не забуду твоихъ милостей: сколько клевалъ я остатковъ отъ дичи которую ты побивалъ»! — «Пусть же тебѣ никогда не старѣть, а смерть все-таки имѣй»! Теперь и говорятъ — присовокупляетъ сказаніе, что воронъ не старѣетъ, а смерти подверженъ.

Исходя отъ такой звѣрной обстановки жестокихъ нравовъ первобытнаго варварства, г. Каспари дѣлаетъ со свойственною ему смѣлостью очень оригинальное предположеніе. Такъ какъ первобытный дикарь смерти не понималъ и покойника считалъ за спящаго, то когда онъ видѣлъ какъ хищныя

1) *Zeitschr. f. Ethnologie.* I, 58.

2) Джантемира Шанаева, *Нартовскія сказанія*, стр. 11 въ *Сборн. Свѣдѣн. о Кавказск. Горц.*, томъ V. 1871.

животныя терзаютъ и поѣдаютъ человѣка, то по своему дѣтски наивному смыслу иначе не могъ себѣ представить, что животныя вмѣстѣ съ частями трупа вносятъ въ себя и силы и всю жизненную дѣятельность того человѣка: такъ что несмотря на ужасъ возбуждаемый хищнымъ звѣремъ, онъ уже казался не столько отвратительнымъ врагомъ, сколько какимъ-то существомъ сложнымъ, полузвѣремъ, получеловѣкомъ. Кромѣ вообще религіознаго отношенія къ звѣрямъ, авторъ объясняетъ этимъ предположеніемъ какъ вѣрованіе въ превращенія людей въ животныхъ, такъ и особенно такія чудовищныя въ миѳологіяхъ фигуры какъ сфинксъ, гигантъ, центавръ, гарпія, сирена и многія другія, которыя сложены изъ членовъ тѣла, наполовину человѣчьяго и наполовину звѣринаго, змѣинаго, птичьяго или рыбьяго. Чествованіе животныхъ, такъ глубоко вкорененное въ нравахъ и миѳологіи Египтянъ, Тейлоръ возводитъ къ грубѣйшимъ временамъ, лежащимъ далеко за предѣлами отдаленной древности пирамидъ[1]), и г. Каспари въ этомъ фактѣ видитъ новое подтвержденіе своей теоріи, такъ какъ вмѣстѣ съ животнымъ культомъ Египтяне же до высшей степени развили чествованіе покойниковъ. При этомъ ссылается онъ также на свидѣтельство знаменитой *Книги Мертвецовъ*, при отпускной, которую Египтяне полагали на грудь бальзимированной муміи. Въ этой отпускной покойникъ, между прочимъ, молится о томъ, чтобъ его трупъ не пожрали животныя, и затѣмъ слѣдуетъ наставленіе, что̀ надобно дѣлать, чтобъ избѣгнуть этой напасти, а если она постигнетъ, то какъ благополучно спастись изъ внутренностей пожравшаго его звѣря (гл. 27—42).

По теоріи г. Каспари, является въ новомъ свѣтѣ повсемѣстно распространенное вѣрованіе о происхожденіи того или другаго племени или семьи отъ какого-нибудь животнаго. Между дикарями Стараго и Новаго Свѣта ведется обычай называть именами звѣрей не только отдѣльныя личности, но и цѣлыя семьи и племена. Гуроны дѣлятся на три племени, на медвѣдей, волковъ и черепахъ; Бегуаны въ южной Африкѣ на племя крокодилово, рыбье, обезьянье, буйволово и т. д. Отъ этихъ первобытныхъ представленій ведутъ свое начало знаки или знаменія, то-есть, гербы, которыми отличаются между собою племена и фамиліи. Такъ у Израильскаго народа левъ принадлежалъ колѣну Іудину, змѣя Даніилову, волкъ Веніаминову и т. д.[2]).

Что не отъ воззрѣній на небо и его свѣтила и явленія человѣкъ перешелъ къ чествованію животныхъ, а наоборотъ, самыхъ животныхъ возвелъ на небо и усмотрѣлъ ихъ фигуры, дѣйствія или силы въ явленіяхъ небес-

1) *Первобытная Культура*, 292.

2) Лебока *Начало Цивилизаціи*, стр. 126—127. Bastian, *Zeitschr, f. Ethnologie* I, 48.— Тейлоръ, *Первобытная Культура*, II, 289—290.

ныхъ, явствуетъ изъ миѳологіи дикарей. Такъ-называемый *производитель* или *дѣлатель лѣта*, то-есть, то чѣмъ обыкновенно въ миѳологіяхъ бываетъ весеннее солнце, по вѣрованію краснокожихъ Сѣверной Америки, былъ сначала звѣрь, но потомъ вознесся на небо, и оттуда въ утѣху людямъ ниспосылалъ птицъ и теплыя времена года. Его подстрѣлили небожители, и до сихъ поръ можно его видѣть на небѣ со стрѣлою въ хвостѣ. У этихъ же дикарей даже мышь получила мѣсто на небѣ, за то будто бы что, вскарабкавшись по радугѣ, она освободила одного заключеннаго плѣнника. Перувіанцы вѣруютъ что каждая порода животныхъ имѣетъ одного изъ своихъ представителей на небѣ, который принялъ видъ звѣзды и котораго называютъ матерью той или другой породы, то-есть одна звѣзда мать тигровъ, другая мать медвѣдей и т. д. [1]).

Къ числу удачныхъ гипотезъ надобно отнести все то, что̀ г. Каспари говоритъ о связи людоѣдства съ чествованіемъ животныхъ и съ обоюднымъ превращеніемъ ихъ и людей другъ въ друга (I, 351 — 352, 370 — 371). По первобытнымъ представленіямъ какъ животное, пожирая человѣчій трупъ, будто бы вноситъ въ себя и самую жизнь и силы того человѣка, такъ и самъ дикарь оставался въ убѣжденіи, что онъ увеличитъ свои собственныя силы и удвоитъ свою жизнь, если подражая животному поѣстъ убитаго товарища или врага. Вкусивъ мясо своего соплеменника, онъ только еще ближе сообщается съ родною кровью своего рода-племени; пожирая убитаго врага, котораго онъ полагаетъ только спящимъ, онъ не только спасаетъ себя отъ его опаснаго для себя пробужденія, но и отнимаетъ у него возможность продолжать мстительную борьбу, возобновленную какимъ-нибудь животнымъ, которое вмѣстѣ съ трупомъ того врага, съѣденнаго имъ, внесло бы въ свое существо и его ожесточенныя силы. Варварское звѣрство оставило по себѣ слѣды въ нравахъ культурныхъ народовъ. Наши богатыри и скандинавскіе герои съ незапамятныхъ временъ отвыкли уже отъ людоѣдства, но по старой памяти слѣдуютъ дикарямъ, когда распластавъ грудь падшаго врага вырѣзываютъ оттуда сердце съ печенью. Ахиллъ бѣснуясь въ своемъ отчаяніи грозится пожрать Гектора живымъ, что̀ и доселѣ дѣлаютъ дикари Полинезіи со своими врагами. Обычай пить изъ черепа убитаго врага стоитъ еще на поворотѣ отъ звѣрскаго варварства къ темнымъ преданіямъ раннихъ среднихъ вѣковъ, и по неостывшимъ еще слѣдамъ преданія о какомъ-нибудь Альбоинѣ Лонгобардскомъ, заставляющемъ свою жену Розамунду выпить вина изъ черепа убитаго имъ отца ея, средне-

---

1) Müller, *Geschichte d. Amerikan. Urreligion.* 57. Bastian, ibid. 168.

вѣковыя новеллы для общаго назиданія и забавы повѣствуютъ о томъ какъ ревнивый мужъ, убивъ любовника своей жены и вырѣзавъ изъ него сердце, велитъ его изжарить и кормитъ имъ преступницу, и какъ она вкусивъ такой дорогой яствы не хочетъ касаться устами ни къ какой пищѣ и лишаетъ себя жизни[1]). Такъ и дикари пожираютъ не однихъ только враговъ, но и своихъ родственниковъ и даже дѣтей. Если матери изъ племени Манданов выражаютъ любовь къ своимъ умершимъ дѣтямъ любуясь на ихъ черепа и разговаривая съ ними какъ съ живыми, то въ племени Ботокудовъ особенная материнская нѣжность состоитъ въ томъ, чтобы свое мертвое дѣтище съѣсть.

Предположеніе г. Каспари объ убѣжденіи дикарей что вмѣстѣ съ пожираемымъ трупомъ человѣка пожирающій вноситъ въ себя и его жизнь и силы становится правдоподобнѣе, если взять въ разчетъ, что убѣжденіе это обыкновенно сопутствуется понятіемъ о душѣ, хотя бы и очень смутнымъ, какъ не можетъ съ этимъ не согласиться и самъ авторъ, хотя и видитъ здѣсь уже позднѣйшее развитіе быта. Замѣчательно что въ обычаѣ людоѣдовъ съѣдать не весь трупъ человѣка, а только ту часть въ которой они полагаютъ его душу. Такъ въ Новой Зеландіи думаютъ что душа сидитъ въ лѣвомъ глазу, и потому его съѣдаютъ, а на Таити подносятъ въ жертву своему королю. Пещерные дикари Южной Африки поѣдаютъ только сердце съ печенью и мозгъ, въ которыхъ полагаютъ сѣдалище души. Еще одинъ шагъ впередъ—и изъ темнаго звѣрства открывается просвѣтъ въ загробную жизнь. Испоконъ вѣку вкоренено въ человѣчествѣ убѣжденіе въ священной необходимости хоронить покойниковъ. По вѣрованію классическихъ народовъ, тѣни непогребенныхъ мертвецовъ съ жалобными стонами блуждаютъ по берегу Ахерона; того же мнѣнія держатся многіе изъ дикарей нашего времени, полагая что душа умершаго бродитъ по землѣ и терпитъ большія муки пока тѣло остается непогребеннымъ, такъ что, по словамъ Тейлора, какой-нибудь Австраліецъ или Каренъ понялъ бы всю силу страшнаго обвиненія противъ аѳинскихъ полководцевъ, которые покинули тѣла своихъ убитыхъ въ морскомъ сраженіи при Аргинуссахъ, не предавъ ихъ погребенію[2]). Феликсъ Либрехтъ, въ своей рецензіи на *Первобытную Культуру* этого автора[3]) сближаетъ со сказаннымъ вѣрованіе дикарей на архипелагѣ Самоа: будто бы только тѣ удостоиваются блаженства въ раю которые были похоронены; что касается до непогребенныхъ, то они блуждаютъ по ночамъ и

1) Братьевъ Гриммовъ *Deutsche Sagen*, № 397. — Боккаччіо *Decamerone*, 4, 9. — Мои *Историческіе Очерки*, I, 533.

2) *Первобытная Культура* II, 105.

3) *Zeitschr. f. Ethnologie*. 1873, стр. 100.

жалобно причитають: охъ, какъ холодно, какъ холодно! И чтобы не причинили они зла оставшимся въ живыхъ, принимаются на то разныя мѣры. Если кто палъ въ сраженіи или утонулъ, такъ что трупа нельзя было найти, то родные и друзья погибшаго садятся на землю около разостланнаго полотна и возсылають къ богамъ молитву чтобъ они ниспослали имъ его душу. При этомъ они ждутъ, не заползетъ ли на полотно какой-нибудь звѣрокъ, и если заползетъ муравей, ящерица или что другое, то это и есть душа того покойника, и тогда хоронятъ звѣрка того съ обычными почестями. Дополняя теорію г. Каспари объ отношеніи животныхъ къ покойникамъ, этотъ рядъ наблюденій вмѣстѣ съ тѣмъ значительно и противорѣчитъ ей, перенося вопросъ изъ области предположеній о томъ что могло бы быть на почву исторической и этнографической дѣйствительности, которая какъ нельзя проще объясняется Тейлоровою теоріей *анимизма*, то-есть такой способности по которой человѣкъ оживляетъ и одушевляетъ всю природу, отождествляя ея явленія съ своими собственными силами и дѣйствіями. Это крайній предѣлъ, до котораго въ изученіи ранняго человѣчества доходитъ исторія, этнографія и лингвистика; что же стоитъ за этою чертой, то теряется въ туманѣ предположеній, который еслибы когда и разсѣялся, то не иначе какъ при содѣйствіи болѣе точныхъ знаній нежели какими располагаетъ этнологическая психологія г. Каспари.

Въ заключеніе о только-что разсмотрѣнномъ мною отдѣлѣ сдѣлаю еще нѣсколько сближеній, которыя сами собою напрашиваются при чтеніи и могутъ быть отнесены въ разрядъ пережившихъ свой вѣкъ остатковъ незапамятной давности и надолго застрявшихъ въ народностяхъ историческихъ (по Тейлору, *survivals*).

Обычай помѣщать покойника въ могилѣ въ сидячемъ положеніи, когда-то бывшій въ употребленіи у Кельтовъ (см. у Каспари рисунокъ къ 345 стр. I т.), и объясняемый убѣжденіемъ что похороненный заснулъ на время, оставилъ по себѣ слѣдъ въ средневѣковыхъ преданіяхъ о томъ какъ герой или великій императоръ, будучи похороненъ въ горной пещерѣ, во всемъ вооруженіи, сидитъ на сѣдалищѣ и когда-нибудь воротится опять на землю. Карлъ Великій былъ погребенъ тоже въ сидячемъ положеніи на каменномъ креслѣ, которое и доселѣ показываютъ въ Ахенскомъ соборѣ. Вообще народная сказка не переставала поддерживать убѣжденіе, что можно спать непробуднымъ сномъ цѣлые года и даже столѣтія, и потомъ вслѣдствіе какого-нибудь чудодѣйственнаго случая — проснуться.

Основываясь на общемъ положеніи которымъ Тейлоръ начинаетъ свое ученіе о душахъ покойниковъ, именно что мѣстопребываніе отшедшей души ограничивается преимущественно мѣстомъ гдѣ протекла ея земная жизнь,

Либрехтъ думаетъ[1]) что обычай хоронить мертвецовъ на деревьяхъ и слѣды его въ преданіяхъ и сказкахъ ведутъ свое начало отъ племенъ, которыя дѣйствительно селились на деревахъ, какъ и доселѣ обычай этотъ ведется у дикарей Африки, Южной Америки, Новой Голландіи, въ южномъ Китаѣ у племени Міао-це и др. Воспоминаніе этого же обычая нѣмецкій ученый видитъ въ нашемъ Соловьѣ-разбойникѣ, гнѣздящемся на девяти дубахъ. Потому-то будто и хоронили покойниковъ на деревьяхъ же, какъ это дѣлали въ древности жители Колхиды, и какъ и доселѣ дѣлаютъ нѣкоторыя изъ племенъ татарскихъ; обычай этотъ былъ очень распространенъ въ Сибири и понынѣ кое-гдѣ удержался, встрѣчается также въ Абхазіи и другихъ мѣстахъ, и наконецъ оставилъ по себѣ слѣды въ народныхъ сказкахъ о томъ какъ умершую или непробуднымъ сномъ заснувшую красавицу полагаютъ въ гробѣ на высокомъ деревѣ. Мнѣ кажется гораздо естественнѣе обычай этотъ объяснить намѣреніемъ охранить трупъ отъ хищныхъ звѣрей, какъ съ тою же цѣлію и доселѣ нѣкоторые дикари кладутъ его на подмосткахъ высоко поднятыхъ на столбахъ (рисунокъ см. у Каспари въ началѣ I т.). Предположеніе это тѣмъ вѣроятнѣе, что опасеніе же хищныхъ животныхъ было одною изъ причинъ почему люди селились на деревьяхъ или въ свайныхъ постройкахъ на водѣ.

Если непогребенные покойники, трупы которыхъ обыкновенно пожирались животными, по народному вѣрованію, подвергались мученіямъ въ аду, то здѣсь находимъ еще новую причину почему самый адъ изображался въ видѣ змія, кита или чудовища, изъ пасти котораго вылѣзаютъ люди когда наступитъ часъ воскресенія. Такое представленіе ада и воскресенія очень распространено въ иконографіи и на Западѣ, и у насъ.

V.

Сочиненіе г. Каспари выигрываетъ въ основательности по мѣрѣ того какъ отъ празднословныхъ гаданій, которыя выдаются у него за точный методъ естествовѣдѣнія, переходитъ онъ на почву положительности, воздѣланную для познанія человѣка дѣйствительно точнымъ методомъ лингвистики, филологіи, этнологіи и исторіи. Этотъ поворотъ къ лучшему открывается съ первыхъ же главъ II тома, имѣющихъ предметомъ *изобрѣтеніе огня и вліяніе этого изобрѣтенія на развитіе миѳологіи.* Человѣкъ будто бы оставался полузвѣремъ до самыхъ тѣхъ поръ пока не дошелъ до способа какъ добывать огонь, и какъ скоро сдѣлалъ онъ это открытіе, его умственныя

---

1) *Zeitschr. f. Ethnologie.* 1873, стр. 97—98.

очи отверзлись, и онъ не только разумно взглянулъ на небо и его свѣтила (II, 91), но и въ самомъ себѣ прозрѣлъ душу и связанныя съ нею жизненныя силы, и только тогда стала возможна настоящая миѳологія, которая до тѣхъ поръ прозябала въ смутномъ зародышѣ религіознаго чествованія мертвецовъ и животныхъ: такъ что человѣкъ могъ впервые взглянуть на себя не какъ на звѣря, а какъ на человѣка не иначе какъ при благотворномъ освѣщеніи земнаго огня, который онъ самъ своими руками сумѣлъ извлечь изъ окружающей его матеріи. Извлеченную такимъ образомъ искру онъ отличилъ отъ вещества, признавъ ее за его душу и жизнь, и такою же искрою представилъ и свою собственную душу и свою жизнь, объяснивъ себѣ этимъ представленіемъ теплоту своего тѣла и дыханія. Читателю вѣроятно пришло уже на мысль, что задолго прежде чѣмъ вытереть огонь изъ дерева или высѣчь изъ камня, человѣкъ могъ имѣть тысячу случаевъ познакомиться съ этимъ элементомъ въ окружающей его природѣ, производимымъ то молніею, то треніемъ деревьевъ въ лѣсу отъ бурнаго вѣтра, то огнедышущими изверженіями, то разными другими причинами воспламеняющими горючія вещества. Но авторъ всю эту обстановку изъ воззрѣній первобытнаго человѣка устраняетъ, потому что она не имѣетъ цѣны для животнаго, и настоящій источникъ психологическаго развитія видитъ только въ томъ огнѣ, который самъ человѣкъ своими руками зажегъ себѣ посредствомъ тренія или высѣканія. Въ такомъ изворотѣ мышленія любопытны мнѣ не натяжки систематическаго хитросплетенія, а невольное указаніе самого автора на авторитетъ лингвистики, которому онъ не могъ не подчиниться тотчасъ же какъ только отъ звѣря перешелъ къ человѣку, чтобы направить ученіе о быти и миѳологіи на настояшую почву исторической дѣйствительности.

Дѣло въ томъ что весь этотъ отдѣлъ въ разбираемой мною книгѣ есть не что иное какъ разбавленная разными соображеніями и не многими фактами обильнорѣчивая эксплуатація знаменитаго сочиненія лингвиста Адальберта Куна о *Низведеніи огня и напитка боговъ*, 1859. Эта монографія по сравнительной миѳологіи[1]) основана на изученіи священныхъ Вѣдъ, въ которыхъ одно изъ главныхъ мѣстъ занимаютъ обряды вытиранія огня изъ двухъ деревъ и сопровождающія обрядъ пѣснопѣнія въ связи съ относящимися къ этому предмету вѣрованіями и миѳическими представленіями. Дерева которыми вытераютъ огонь (въ Вѣдахъ—*арани*) иногда именуются производительными органами, или одно богинею *Урваши*, а другое богомъ *Пурура*-

1) Я уже имѣлъ случай познакомить читателей *Русскаго Вѣстника* съ этою знаменитою книгою, сдѣлавъ къ ней нѣкоторыя дополненія изъ сочиненій по этнографіи. См. въ этомъ журналѣ 1872, № 10, стр. 665 и слѣд., 721 и слѣд.

васомъ (то-есть зарею и солнцемъ), добываемый же ими огонь — супружескимъ плодомъ. Палка которою вытираютъ или сверлятъ огонь у Индусовъ собственно называлась *мантара* или, съ предлогомъ *пра, праманта.* Греки въ своей миѳологіи это названіе орудія перенесли на самого низводителя огня съ неба, на его похитителя, давъ ему сродственное этому слову имя *Прометей*, и въ этомъ миѳическомъ образѣ соединили культурный фактъ изобрѣтенія огня съ мыслію о рожденіи человѣка, потому что Прометей не только похищаетъ съ неба огонь, но и творитъ человѣка: соотвѣтственно чему и въ нашемъ языкѣ *кресить* значитъ нетолько высѣкать огонь изъ кремня (откуда *кресиво*—огниво), но и давать жизнь, *воскрешать*. Во взаимной связи земли и неба по огню надобно различать пути по которымъ шли самыя представленія народнаго вѣрованія. Если огонь низшелъ съ неба, и благодѣтельный титанъ похитилъ его оттуда на пользу людямъ, то сами люди, объясняя себѣ явленія небеснаго огня, переносили на небо тотъ же процессъ которымъ добывали они огонь на землѣ. Потому на ихъ взглядъ и молнія загарается въ тучахъ отъ дѣйствія такого же сверлила какое для воспаленія деревъ употребляютъ они въ своемъ быту, и колесо солнечное горитъ и свѣтитъ оттого что втулка его сама собою загоралась, быстро вертясь вокругъ небесной оси, какъ загорается обыкновенное колесо отъ оси телѣжной.

Сближая представленія о небесномъ пламени съ практическимъ фактомъ добыванія огня земнаго, лингвистъ Кунъ хотя и приписываетъ этому моменту въ развитіи народнаго быта и миѳологіи большое значеніе, но далеко не думаетъ исчерпать имъ весь составъ древнѣйшихъ миѳологическихъ и бытовыхъ воззрѣній. Что же касается до г. Каспари, то онъ до того подчинился авторитету этого вѣдиста, что его монографію ставитъ краеугольнымъ камнемъ, на которомъ строитъ и алтарь для жертвоприношенія и преддверіе во храмъ язычества и въ его божественной олимпъ. По мнѣнію автора, великое открытіе какъ добывать огонь было сдѣлано въ незапамятную эпоху, гораздо прежде чѣмъ когда-то племена съ Востока перешли въ Америку, потому что у всѣхъ дикарей, какъ въ Африкѣ такъ и Америкѣ, мы встрѣчаемъ тотъ же способъ вытирать огонь какъ въ древности у нашихъ арійскихъ предковъ, а потомъ и вообще у народовъ индо-европейскихъ. Это говоритъ также въ пользу единства происхожденій человѣческаго рода и общихъ началъ и преданій культуры. Если же китайскія сказанія повѣствуютъ о времени когда не знали огня, какъ свидѣтельствуютъ и древніе писатели, что не научились еще употреблять его Эѳіопы, то такія преданія очевидно ведутъ свое начало отъ темной эпохи предшествовавшей великому открытію (II, 39). Послѣдовало оно вѣроятно въ концѣ каменнаго періода.

Этимъ предположеніемъ, мнѣ кажется, хорошо объясняется связь молніи съ каменнымъ молотомъ Индры, Зевса, Тора или нашего Перуна. Уже обрабатывая камень па оружіе и утварь, ударяя, рубя и шлифуя, рабочіе высѣкали искры, но правильное добываніе огня установилось тогда когда дошли до того посредствомъ тренія одного дерева о другое, и притомъ первоначально посредствомъ сверленія одного въ другомъ. Такъ какъ и въ первобытной общинѣ сильные эксплуатировали слабыхъ и увѣчныхъ, то взявъ на свою долю войну и отважные набѣги за добычею, ко всему прочему въ домашнемъ быту они относились лѣниво и предоставляли рукодѣліе и всякія подѣлки слабымъ и калѣкамъ, между которыми, по мнѣнію автора особенно должны были отличаться *хромые*, потому что, будучи неспособны къ войнѣ и охотѣ какъ сидни, тѣмъ досужѣе были они въ ручной работѣ и во всякомъ художествѣ. Они же первые въ своемъ рукодѣльномъ досужествѣ дошли до открытія какъ добывать огонь. Этимъ бытовымъ фактомъ объясняетъ авторъ повсемѣстное распространеніе въ народахъ миѳическаго представленія бога огня хромымъ. Не говоря уже о миѳологіи классической, представленіе это господствуетъ и въ племенахъ Южной Америки, и у дикарей африканскихъ, которые чествуютъ своихъ хромыхъ боговъ подобныхъ египетскому Птаху (Phtah, ptah). Греческому Гефесту, у Германцевъ соотвѣтствуетъ тоже хромой богъ огня и кузнецъ Волундъ или Виландъ. Наконецъ въ христіанскую эпоху то же воззрѣніе было перенесено на хромаго бѣса. Какъ ни оригинально по своему простому, слишкомъ практическому пріему объясненіе это, оно, сколько мнѣ извѣстно, едвали было бы не удовлетворительнѣе всѣхъ другихъ, основанныхъ на символическомъ толкованіи миѳическихъ воззрѣній на природу [1]), еслибы тутъ на дорогѣ не стояло несбыточное предположеніе о рабочемъ классѣ въ толпѣ первобытныхъ людей, образовавшемся по тѣмъ же зоологическимъ законамъ по которымъ неравномѣрно раздѣленъ трудъ между муравьями въ ихъ муравейникѣ (II, 24, 26). Языкъ дѣйствительно свидѣтельствуетъ намъ о связи труда съ общиннымъ и семейнымъ устройствомъ; такъ у насъ *работа* (отъ слова *рабъ*) первоначально означаетъ и трудъ и рабство, при глаголѣ *робить* — дѣлать, *робята* — дѣти, или какъ у Римлянъ при словѣ *familia* — семья, *famulus* — рабъ. Но вопросъ о семьѣ и отношеніи ея къ роду-племени, долженствующій быть точкою отправленія изслѣдованій по народному быту, какъ мы уже знаемъ, не только не принятъ нашимъ авторомъ въ со-

1) Такъ Шварцъ въ своемъ сочиненіи о *Происхожденіи Миѳологіи* хромоту божества огня вмѣстѣ съ миѳическимъ увѣчьемъ Урана, лишеннаго мужской силы, объясняетъ нагляднымъ представленіемъ объ ослабленіи или стиханіи грозы послѣ того какъ столпившіяся тучи разразятся грозою.

ображеніе, но и вовсе оставленъ имъ безъ вниманія, можетъ-быть потому что противорѣча его теоріи о первобытномъ полузвѣрѣ, вопросъ этотъ постановилъ бы его лицомъ къ лицу съ тою разумною человѣческою средою которую даютъ для началъ миѳологіи и быта лингвистика, исторія и сама этнографія. Что нищенство дѣйствительно окружено нѣкоторымъ религіознымъ обаяніемъ, свидѣтельствуютъ даже позднѣйшія вѣроисповѣданія, особенно буддійское. Нищіе калѣки испоконъ вѣку пѣвцы, они передаютъ преданія старины и получаютъ мудрости. Можно усмотрѣть, хотя и съ натяжкою, даже какую-то связь нищаго съ преданіемъ о добываніи огня, если только сблизить этотъ бытовой фактъ съ низведеніемъ на землю молніи. Такъ, по русскому повѣрью, громъ легко можетъ убить того къ кому во время грозы подойдетъ нищій[1]). Но чтобъ отъ нищихъ-калѣкъ будто бы открывшихъ секретъ добыванія огня, прямо перейти къ сословію маговъ, шамановъ и вообще жрецовъ, какъ то дѣлаетъ авторъ (II, 42 — 79), то такой скачекъ въ исторіи быта рѣшительно противорѣчитъ всему чтó до сихъ поръ наука знала о древнѣйшемъ состояніи семьи, рода-племени и религіи.

Если съ одной стороны авторъ оставляетъ въ сторонѣ вопросъ объ отношеніи рабовъ и побѣжденныхъ ко враждебному столкновенію между племенами и къ древнѣйшей исторіи кастъ, то съ другой онъ забываетъ *старцевъ* или *старпйшинъ*, заслонивъ ихъ маститый, незапамятный авторитетъ досужествомъ хромоногихъ калѣкъ.

Какъ изъ семейнаго зародыша разрослось племя, такъ въ нѣдрахъ же семьи и начатки религіознаго чествованія, представителемъ котораго выступаетъ отецъ, родоначальникъ, старѣйшина. Это вмѣстѣ и повелитель, и судья, и жрецъ. Наши арійскіе предки, въ древнѣйшую эпоху, когда населяли Пенджабъ, не знали еще ни брагманскихъ учрежденій, ни жреческаго сословія, ни кастъ. Самое слово *Аріи* (какъ бы *Арьичи*, съ отчественнымъ окончаніемъ *ичъ*) есть не иное чтó какъ *отцовскіе дъти* (какъ бы *отч-ичи*), потому что *Ари* или *Арья* значитъ отецъ или глава семейства. По Ригвѣдѣ *Ари* посвящаетъ свою пѣснь на прославленіе Индры, онъ же совершаетъ предъ богами жертвоприношенія[2]). Каждый отецъ семейства былъ у себя на дому жрецъ, и сначала только въ большихъ общихъ жертвоприношеніяхъ стали появляться общіе всему племени жрецы. Что же касается права на славословіе и жертвоприношеніе божеству, то оно до того было доступно всѣмъ и каждому что сами женщины, при значительной свободѣ

1) Мои *Историч. очерки* I, 88.
2) Schöbel, *Recherches sur la religion première de la race Indo-iranienne*, изданіе 2-е, дополненное, 1872 года.

ихъ семейнаго и общественнаго положенія, принимали участіе во священныхъ обрядахъ и пѣснопѣніяхъ, такъ что сохранились даже имена нѣкоторыхъ сочинительницъ вѣдійскихъ гимновъ. Изъ общей массы семьи и племени выступили отдѣльныя личности пѣвцовъ уже значительно въ позднѣйшую пору, когда образовались и сословія жрецовъ, чтó послѣдовало не ранѣе того времени когда вмѣстѣ съ походами и завоеваніемъ въ Индостанѣ возникли у Арійцевъ касты.

Итакъ, если, въ память о великомъ изобрѣтеніи ранней культуры, обрядъ добыванія огня треніемъ или сверленіемъ сталъ достояніемъ жрецовъ, какъ у Арійцевъ, для которыхъ по этому предмету даны были особыя наставленія еще въ Вѣдахъ, такъ и у другихъ народовъ (см. у г. Каспари изображеніе мексиканскаго жреца высверливающаго огонь, II, стр. 55); если этотъ обрядъ состоитъ въ связи со священною обязанностью жрецовъ поддерживать на алтарѣ неугасимый огонь, а также и со всесожженіемъ древнѣйшихъ жертвоприношеній; то все же первоначально эти священнодѣйствія и обряды были совершаемы отцами семействъ и родоначальниками или старѣйшинами, древнія права которыхъ унаслѣдовали потомъ жрецы.

Такимъ образомъ все то чтó говоритъ нашъ авторъ о древнѣйшемъ сословіи жрецовъ и его заслугахъ въ развитіи религіи и миѳическаго міросозерцанія должно быть отнесено къ представителямъ семьи и рода-племени, а такъ какъ представители эти дѣйствовали и мыслили сообща съ своими домочадцами и родичами, составляя вмѣстѣ съ ними одно нераздѣльное цѣлое связанное кровными узами родства, то аристократическій принципъ безконтрольнаго авторитета вождей и жрецовъ, поставленный нашимъ авторомъ во главѣ первобытнаго развитія языка и религіи, противорѣча историческимъ и этнологическимъ фактамъ, долженъ быть передвинутъ къ эпохѣ болѣе развитой, и уступить свое мѣсто принципу коллективной дѣятельности семейной и племенной.

Впрочемъ прослѣдимъ самое ученіе г. Каспари. «Мы ошибаемся, говоритъ онъ, когда необинуясь предполагаемъ психологически, будто бы первобытный человѣкъ въ своемъ звѣриномъ состояніи могъ прозрѣвать въ явленіяхъ бури и непогоды или въ блескѣ солнечномъ и въ мерцаніи луны какія-то существа, которыя могли приносить пользу или вредить именно ему, любить его или ненавидѣть. Мы ошибаемся также когда думаемъ, что первобытный человѣкъ явился на свѣтъ пастухомъ и земледѣльцемъ чтобы съ интересомъ относиться къ вѣтру и погодѣ, дождю и солнцу. Борьба за существованіе окружала первобытнаго человѣка болѣе настоятельными для его ближайшихъ нуждъ заботами, земледѣліе же и скотоводство уже плоды значительно позднѣйшей культуры. Ранній человѣкъ для собственнаго само-

сохраненія долженъ былъ отдаться звѣроловству, и въ этомъ смыслѣ онъ подобился хищному животному, раздѣляя съ нимъ его ремесло. И какъ преслѣдуемой дичи или какъ рыси, гонящейся за добычей, не до дождя, ни до солнца съ мѣсяцемъ, когда ее гложетъ голодъ, такъ и у первобытнаго человѣка были свои заботы» (II, 82). Если слова эти направлены противъ ведистовъ, открывающихъ первобытность воззрѣній на природу въ раннемъ быту нашихъ Арійскихъ предковъ, основанномъ уже на скотоводствѣ съ нѣкоторыми начатками земледѣлія, то такъ бы и сказать; если же авторъ относится вообще къ заблужденіямъ науки, которыя его ученіе должно разсѣять, то онъ не сталъ бы воевать противъ небывалыхъ враговъ, когда бы привелъ себѣ на память что говорятъ лѣтописцы, начиная отъ Геродота и до нашего Нестора о звѣроловствѣ, какъ существенной принадлежности самаго ранняго быта всѣхъ дикарей. Дѣйствительно, бытъ звѣролововъ заслуживаетъ бóльшаго вниманія нежели сколько вѣдисты и вообще лингвисты могли его удѣлять этому быту, стоящему по ту сторону черты, отъ которой они ведутъ свои изслѣдованія, начиная съ Ведъ, возникшихъ на болѣе развитой культурѣ. Но вмѣсто того чтобы гадательно уравнивать звѣролова со звѣремъ, авторъ принесъ бы наукѣ больше пользы еслибы, строже держась этнологической школы, ввелъ читателя въ самую обстановку звѣроловнаго быта, анализъ которой могъ бы обогатить новыми фактами его психологическую теорію. Если звѣролову мало дѣла до неба и его свѣтилъ и явленій, то тѣмъ больше умѣлъ онъ изощрить свою тонкую наблюдательность надъ обычаями и природой животныхъ. Для примѣра приведу отрывокъ изъ одной лапландской сказки, свидѣтельствующей намъ о томъ вниманіи съ какимъ звѣроловъ ледовитыхъ странъ изучилъ анатомію своего оленя[1]). Лиса обманомъ добыла себѣ это животное, но заколоть его не умѣетъ. Для того созвала она разныхъ звѣрей и гадовъ. Пришли съ ней медвѣдь, волкъ, россомаха, рысь, мышь, бѣлая лисица, змѣя, ящерица и жаба, и принялись убивать оленя каждый по-своему. Медвѣдь норовилъ хватить въ челюсть. Оттото до сихъ поръ остался на оленьей челюсти шрамъ, называемый *медвѣжья стрѣла*. Волкъ норовилъ въ ляжку, и оттого на ней рубецъ который называется *волчья стрѣла*. Россомаха норовила въ шею, оттого на шеѣ рубецъ — *россомахина стрѣла*, Рысь норовила въ горло, оттого рубецъ — *рысья стрѣла*. Мышь норовила въ копыто, оттого трещина въ раздвоенномъ копытѣ — это *мышиная стрѣла*. Бѣлая лисица норовила въ ухо, оттого въ верхней части уха есть у оленя маленькая косточка называемая *стрѣлою бѣлой лисицы*. Змѣя норовила въ кишечное сало, оттого между

---

1) № 1-й *Лисица и Медвѣдь*, см. Friis, *Lappisk Mythologi*, Christiania. 1871.

32

кишками и саломъ есть у оленя отмѣтина называемая *змѣиною стрѣлой*. Ящерица норовила въ кишку подъ хвостомъ, оттого на концѣ кишки рубецъ — *ящерицына стрѣла*. Жаба норовила въ сало подъ сердцемъ, оттого между сердцемъ и саломъ есть у оленя хрящикъ называемый *жабьей стрѣлой*.

Впрочемъ я остановился на вышеприведенной выдержкѣ изъ разбираемой мною книги не съ тѣмъ, чтобъ обличить автора въ неумѣстномъ доктринерствѣ, а чтобъ объяснить его теорію. Такъ какъ первобытный человѣкъ будто бы былъ безучастенъ къ явленіямъ природы, поскольку они стояли внѣ его заботъ въ борьбѣ за существованіе, то ни отъ кого больше не могъ онъ научиться смотрѣть на природу разумнымъ человѣческимъ взглядомъ, какъ только отъ жрецовъ, которые, постигнувъ премудрость чрезъ добываніе огня, прежде всѣхъ могли составить миѳическія воззрѣнія на дневной свѣтъ и темноту ночи, па грозу и дождь и на другія явленія природы (II, 123), такъ что по психологіи исповѣдуемой гейдельбергскимъ профессоромъ все поэтическое и миѳологическое чѣмъ и до сихъ поръ языкъ живописуетъ природу, что̀ такъ мастерски умѣетъ объяснить по текстамъ Вѣдъ знаменитый Максъ Миллеръ, и что̀ наконецъ хорошо извѣстно и въ русской литературѣ изъ капитальнаго труда Аѳанасьева, итакъ всѣ эти живѣйшія воззрѣнія па Божій міръ, въ теченіе тысячелѣтій воспитывающія человѣчество чрезъ посредство роднаго языка, не болѣе какъ напускное обаяніе жрецовъ, которые углубившись въ таинства природы выдумали разныхъ стихійныхъ боговъ и отуманили здравый практическій смыслъ первобытнаго человѣка. Можетъ-быть они обманывали другихъ и неумышленно, потому что обманывались сами, по во всякомъ случаѣ, по теоріи нашего автора, миѳологія основана преднамѣренно и путемъ искусственнымъ, и восходитъ своими началами не ранѣе какъ ко времени возникновенія жреческаго или шаманскаго сословія, составившагося изъ благодѣтельныхъ изобрѣтателей, знахарей-врачей и мудрыхъ совѣтниковъ, которыхъ должно было вызвать на свѣтъ великое открытіе какъ добывать земной огонь. «Важнѣйшее явленіе встрѣчаемое нами въ этой замѣчательной эпохѣ, говоритъ авторъ, это ореолъ нравственно и эстетически высокаго, въ сіяніи котораго выступаютъ самые ранніе изобрѣтатели, какъ предсказатели и чародѣи. Къ нравственно высокому и могущественному эти чародѣи умѣли присовокупить и высокое въ природѣ. Если прежде, какъ мы видѣли, предъ глазами инстинкта явленія небесныя не имѣли въ себѣ ничего особеннаго и по привычкѣ казались дѣломъ самымъ обыкновеннымъ, теперь когда они очутились въ рукахъ и подъ вѣдѣніемъ людей, стали они не только въ чувственномъ отношеніи эстетически интересны, но и нравственно влiятельны,

потому что уже человѣческія руки могли направить явленія эти, какъ и всякое дѣйствіе, на пользу и на вредъ ближнему. Младенчествующее созерцаніе начинаетъ теперь догадываться, по сцѣпленію идей, что въ нѣкоторыхъ извѣстныхъ предметахъ содержатся далеко простирающіяся сокровенныя силы природы, съ которыми человѣкъ можетъ вступить въ таинственный союзъ, дабы испытать на дѣлѣ ихъ благотворное дѣйствіе. Такимъ образомъ могла пробудиться младенчествующая фантазія и вызвать къ жизни новыя воззрѣнія на міръ, посредствомъ которыхъ, на основаніи чародѣйства и фетишизма, могъ распространиться эстетически возвышенный чудесный свѣтъ и на такіе отдаленные предметы, къ которымъ дотолѣ относились равнодушно. Чародѣйство, шаманство и фетишизмъ, вмѣстѣ происшедшіе изъ одного психологическаго источника, болѣе и болѣе выступаютъ теперь на первый планъ чтобы раскрасить и освѣтить тѣ образы, которые нѣкогда человѣкъ составилъ себѣ о явленіяхъ природы. Мы уже назвали главнѣйшіе предметы которые обозначились въ магически высокомъ, чудодѣйственномъ освѣщеніи. Это были тайны искрометнаго камня, воспаляющія полѣнья для высверленія огня, а по ассоціаціи идей и всякаго роду дерева, которыя годились для этого священнаго, магическаго дѣйствія, какъ напримѣръ у Грековъ дубъ, терновникъ, лавръ, липа, плющъ. Сюда естественно было присовокуплено такъ рано замѣченное уже сродство въ таинственныхъ дѣйствіяхъ *огня* и *воды*, также какъ и поднимающійся отъ магическаго пламени *дымъ*, который *вихрь* возносилъ къ небу, для того чтобы возвести человѣческій взоръ къ водоточивымъ *облакамъ*. *Молнія*, *буря*, *дождь*, съ звѣринымъ равнодушіемъ незамѣченные на низшей ступени человѣческаго бытія, теперь при освѣщеніи *новаго міровоззрѣнія* становятся магически возвышенными дѣйствіями, которыя возбуждаютъ человѣка направить свой взоръ и въ темныя и свѣтлыя области чудесъ внѣшняго міра» (II, 89—91).

При всемъ желаніи убѣдить читателя въ свою пользу, авторъ выбивается изъ силъ, не достигая цѣли; потому что идетъ отъ предположенія о первобытномъ полузвѣрѣ, въ которомъ путемъ логической послѣдовательности онъ не умѣлъ раскрыть психологическаго развитія той *окрыленной фантазіи* о которой, какъ мы видѣли, онъ завелъ рѣчь уже давно, и не кстати, и которая опять будто съ облаковъ, какъ deus ex machina, падаетъ предъ нами на той же 91 стр., откуда только-что приведены слова нашего автора. Какой-то звѣрь изъ переднихъ лапъ выработалъ себѣ руки, сталъ точить себѣ камни и случайно открылъ секретъ какъ добывать огонь треніемъ и сверленіемъ, послѣ того сталъ мастеромъ и мудрецомъ и изъ хромоногаго калѣки очутился шаманомъ и жрецомъ. Вотъ нить, по которой психологъ ведетъ свое ученіе: но все это только внѣшнія обстоятельства при

которыхъ возможно было психологическое развитіе человѣка, а мы только и видимъ что эти пустыя рамки бытовой обстановки полузвѣря и калѣки, въ которыя авторъ раскладываетъ психологическій матеріалъ *возвышенныхъ воззрѣній на природу, чудодѣйственной таинственности и окриленной фантазіи*, добытый имъ на прокатъ изъ чужихъ рукъ, отъ лингвистовъ и филологовъ. Такъ какъ не только не доказано, даже не объяснено сколько-нибудь толково психическое состояніе первобытнаго полузвѣря въ его недоступномъ для науки скотствѣ, то все только-что приведенное ученіе автора рушится само собою, будучи построено на небываломъ призракѣ. Съ другой стороны, новое предположеніе о чудесномъ явленіи на землѣ жреческой премудрости естественно наводитъ на вопросъ: у кого же этой премудрости научился первый-то жрецъ? «Перво-етъ портной у кого учился?» А такъ какъ онъ могъ шить и хуже Петрушки, то читатели до тѣхъ поръ не возьмутъ въ толкъ, что̀ разумѣетъ авторъ подъ великими заслугами жречества и шаманства, пока онъ не удовлетворитъ естественному требованію логической послѣдовательности въ развитіи духовныхъ силъ человѣка въ связи съ зарожденіемъ и постепеннымъ возрастаніемъ этихъ религіозныхъ учрежденій соотвѣтствующихъ извѣстнымъ моментамъ въ исторіи человѣческаго духа.

Итакъ, если въ приведенномъ ученіи отнять начало и конецъ, предположеніе о полузвѣрѣ и о психологіи жрецовъ, то оно можетъ имѣть свою цѣну, какъ болѣе подробное разъясненіе того открытія въ сравнительной миѳологіи, которое лингвистъ Кунъ сдѣлалъ въ своемъ сочиненіи *О Низведеніи Огня*. Дѣйствительно, этотъ культурный фактъ, отмѣченный еще Санхуніатономъ въ числѣ великихъ историческихъ переворотовъ, долженъ былъ оказать громадное вліяніе на умственное, религіозное и поэтическое развитіе, но отсюда еще не слѣдуетъ чтобъ этому факту не предшествовалъ цѣлый рядъ соотвѣтствующихъ ему по дѣйствію подготовительныхъ моментовъ, и чтобы добываніе огня такъ скоро перешло въ руки сословія жрецовъ или шамановъ что не успѣло пустить корней въ тѣсныхъ нѣдрахъ семьи, а также и въ разумѣніи народной массы, еще не скованной искусственнымъ обаяніемъ жреческаго обряда. Такимъ образомъ, мы еще разъ приходимъ къ тому же выводу что и лучшее что̀ только можно извлечь изъ сочиненія г. Каспари становится тѣмъ пригоднѣе для науки чѣмъ больше противорѣчитъ его системѣ и не вяжется съ его теоріею.

Отмѣчу нѣсколько изъ его замѣчаній, которыя съ пользою могутъ быть приняты въ соображеніе.

Змѣиный культъ, по автору, отмѣченный въ общихъ чертахъ еще въ ту звѣриную пору, когда къ животнымъ относились только какъ къ пожира-

телямъ человѣчьихъ труповъ, получаетъ новую силу и высокое значеніе въ эпоху открытія земнаго огня, который изъ растираемаго камня или дерева чудодѣйственно вспыхивалъ въ видѣ *пламеннаго змѣя* (II, 48). «Дѣйствительно, говоритъ авторъ, если мы спросимъ себя, чтò могло бы быть общаго между змѣею и огнемъ въ психологическомъ смыслѣ, то не можемъ не признать что видъ пламени, съ его трепещущими языками, которые подъ ударами вѣтра тѣмъ больше проявляютъ свою всепожирающую силу, ничего лучше не могъ наивному чувству напомнить изъ міра животныхъ какъ извивающуюся, трепещущую на дыбахъ и шипящую змѣю, прожорливость которой надобно было утолять жертвенною пищей. Такимъ образомъ, вполнѣ младенческой фантазіи тѣхъ временъ долженъ былъ казаться огонь жертвоприношенія первыхъ жрецовъ какимъ-то необычайнымъ живымъ созданіемъ, которое своею теплотою чародѣйственно могло исцѣлять болѣзни, а для жреца было такою драгоцѣнностью которую онъ хотя и могъ своею чудотворною рукою воспроизвести изъ освященныхъ веществъ, но чтобы постоянно поддерживать ея живучесть, долженъ былъ имѣть наготовѣ священную пищу, которой огонь требовалъ для своего продовольствія какъ жертвы. Психологически разбирая, не станемъ мы нисколько удивляться, что преданія этихъ временъ такъ часто говорятъ о змѣяхъ, огненныхъ ящерицахъ и драконахъ со змѣиными головами (см. къ 47 стр. II т. рисунокъ, изображающій идола священнаго огня, въ видѣ человѣческой фигуры, изъ головы которой стремится пламя въ видѣ змѣй и ящерицъ). По особаго роду дѣтской аналогіи при взглядѣ на трепещущіе языки пламени возникалъ въ фантазіи ужасающій образъ воздымающагося, все пожирающаго змѣя, и тѣмъ съ большею живостью и силою это вредоносное, ядовитое животное входило въ область религіознаго чествованія». Указывая на новѣйшія изслѣдованія этнографическія, по которымъ оказывается связь культа древеснаго со змѣинымъ, авторъ видитъ здѣсь явственные слѣды того же культурнаго факта первобытной исторіи: «Мы уже видѣли, говоритъ онъ, какъ подъ священными руками премудрыхъ и могущественныхъ жрецовъ (flamines) змѣящееся пламя будто вылетаетъ изъ дерева признаннаго годнымъ для чудодѣйственнаго тренія. Къ этому можемъ мы присовокупить что впослѣдствіи съ образомъ змія были соединены понятія не только могущества и мудрости, но и злобной надменности и гордости (змій въ раю, какъ искуситель въ грѣхѣ и гордости)» (II, 56—57). Сверхъ указанія на символъ библейскаго змія, къ которому мы еще разъ воротимся, замѣчанія эти бросаютъ новый свѣтъ на многія явленія древнѣйшей религіи и миѳологіи. Такъ животное или живое качество вытираемаго огня между прочимъ явствуетъ изъ самаго наименованія этого огня *живымъ*, принятаго въ нашемъ

народѣ. На связи представленій о пламени и змѣѣ или ящерицѣ основана сказка о *Саламандрѣ*, живущей въ огнѣ. Этою же связью змѣи съ жертвеннымъ огнемъ можетъ быть объяснена ея исцѣляющая сила, по которой она стала аттрибутомъ Эскулапа. Миѳологическое сродство дерева съ огнемъ отражается во многихъ миѳахъ, какъ напримѣръ въ миѳѣ о нимфѣ *Дафнѣ*, которая въ объятіяхъ Аполлона превращается въ дерево: первоначально же ея имя значитъ вообще *горящая*, и у Грековъ было нарицательнымъ названіемъ лавра, какъ дерева идущаго на топливо:[1]) и какъ змѣящееся пламя *живаго огня* было перенесено на зигзаги молніи, такъ и горящій лавръ очутился въ объятіяхъ солнца, колесо котораго, по древнѣйшимъ представленіямъ, также воспламенялось отъ тренія его втулки. Наконецъ на связь миѳическаго огненнаго колеса съ представленіемъ какого-то чудовища которое калѣчитъ людей, и съ темнымъ намекомъ на мысль объ укрощеніи этого чудовища деревьями, какъ огонь на жертвенникѣ, — на такую миѳическую связь представленій и вѣрованій, какъ кажется, указываетъ намъ выше приведенное осетинское сказаніе о героѣ Сосрыко[2]). Предсмертною борьбою его была схватка съ *Балгасовымъ колесомъ*, съ какимъ-то чудищемъ которое одарено даромъ слова, наскакиваетъ на людей и сокрушаетъ имъ руки и ноги. Оно-то и искалѣчило Сосрыко, который потомъ дѣлился своимъ тѣломъ съ хищными животными. Догоняя это миѳическое колесо, Сосрыко бросалъ въ него ольховыми деревьями, которыя отскакивали отъ него разсыпаясь золою.

Если секретъ добыванія живаго огня открытъ былъ еще людьми каменнаго вѣка, то это открытіе послужило точкою отправленія для вѣка металлическаго, и притомъ сначала мѣднаго, такъ какъ мѣдь скорѣе чѣмъ желѣзо могла обнаружить себя, расплавляясь изъ примѣсей въ каменистыхъ породахъ, изъ которыхъ могли брать камни на подкладку разводимаго костра. Какъ бы то ни было, но божество огня принимается за кузнечное дѣло, и кузнецамъ Гефесту и Вулкану соотвѣтствуетъ германскій Волундъ или Виландъ. Сюда же относятся германскіе карлики-эльфы, искусные ковачи, и вообще у народовъ ремесло кузнеца окружается миѳологическою и суевѣрною таинственностью, какъ впослѣдствіи ремесло мельника. Между кавказскими горцами пользуется особеннымъ чествованіемъ богъ кузнечнаго дѣла, напримѣръ у Абхазцевъ, которые совершаютъ предъ нимъ присяги и клятвы съ символическимъ обрядомъ молота, соотвѣтствующаго молніенос-

---

1) *Русскій Вѣстникъ*, 1872 года, № 10, стр. 676.

2) Джант. Шанаева *Нартовскія Сказанія*, стр. 10—11, въ *Сборникѣ Свѣдѣній о Кавказскихъ Горцахъ*, т. V, 1871 года. Срвн. въ моихъ *Историч. Очерк.* I, 330.

ному орудію германскаго Тора (Тунаръ, *donner*). По осетинскому сказанію одному герою въ битвѣ проломили темя. Онъ отправляется на небо къ миѳическому кузнецу, и тотъ починиваетъ герою черепъ, выковывая ему темя изъ красной мѣди [1]). Надобно отдать нашему автору справедливость въ томъ что онъ путемъ историческаго развитія отдѣляетъ въ миѳологическихъ фигурахъ Вулкапа, Виланда и другихъ два элемента — чествованіе огня и первобытнаго художника — ковача, распредѣляя эти элементы по двумъ раннимъ вѣкамъ исторіи человѣчества (II; 77). Къ этому надобно присовокупить что семитическія племена и здѣсь строго держатся историческаго начала. По книгѣ Бытія, *Ѳовелъ* (по Вульгатѣ *Тубалкаинъ*) — «млатобіецъ ковачъ мѣди и желѣза» — родился въ племени Каиновомъ (*Бытія* IV, 22), и это происхожденіе отъ проклятаго рода, какъ увидимъ, оставило по себѣ слѣдъ въ греческомъ преданіи о Преметеѣ, тѣсная связь котораго съ вѣдійскими обрядами добыванія живаго огня не подлежитъ сомнѣнію.

Еще Кунъ въ своей знаменитой монографіи указалъ на связь миѳологическихъ представленій о птицахъ съ преданіями о низведеніи на землю огня и божественнаго напитка безсмертія. Не касаясь послѣдняго предмета, который въ данномъ случаѣ нарушалъ его систему, г. Каспари, кажется, не безъ основанія замѣчаетъ что птицы эти первоначально были только хищныя, въ чемъ и усматриваетъ съ одной стороны подтвержденіе своей мысли о религіозномъ страхѣ какой внушали хищныя животныя, пожирая человѣчьи трупы, а съ другой — связь пожирающаго змѣинаго пламени съ кровожадною птицею (II, 93). Мы еще увидимъ ведійскаго Индру въ образѣ сокола или ястреба, а теперь замѣчу мимоходомъ что самое наглядное представленіе о миѳическомъ сродствѣ птицы съ пламенемъ, глубоко вкорененное въ цивилизованныхъ народностяхъ, предлагаетъ сказка о *Фениксѣ*, который возраждается въ пламени.

Тотъ же лингвистъ Кунъ указалъ въ ведійскихъ обрядахъ и гимнахъ на связь представленій о вытираніи или сверленіи огня и о дѣторожденіи. Это даетъ г. Каспари поводъ примкнуть сюда повсемѣстно распространенный культъ фаллуса. Мнѣ кажется что самый убѣдительный фактъ особенно относящійся къ дѣлу и напрасно забытый нашимъ авторомъ, это чудесное явленіе фаллуса въ пламени очага предъ Окризіею, приносившею тогда на пламя жертвенное возліяніе, и съ того часа она зачала и черезъ девять мѣсяцевъ родила Сервія Туллія [2]). А если придать большее вѣроятіе миѳиче-

1) *Религіозныя Вѣрованія Абхазцевъ* стр. 12 и слѣд., и *Нартовскія Сказанія* стр. 9, въ *Сборникѣ Свѣдѣній о Кавказскихъ Горцахъ*, т. V, 1871 года.

2) *Русскій Вѣстникъ*. 1873 года, № 1, стр. 316.

скому сочетанію змѣи съ пламенемъ, на чемъ такъ настаиваетъ г. Каспари, то сюда же бы пришлось отнести и всѣ сказки о томъ, какъ огненный змѣй посѣщаетъ опочивальни красавицъ, и особенно, какъ родоначальникъ ихъ вождь варварскаго племени вмѣняетъ себѣ въ обязанность воспользоваться своимъ правомъ у новобрачной (jus primae noctis).

Само собою разумѣется что сожиганіе мертвецовъ на кострѣ относится уже къ тому позднѣйшему періоду когда земной огонь вошелъ въ общее употребленіе, и въ практическомъ быту и въ религіи[1]). Нашъ авторъ справедливо видитъ въ этомъ обрядѣ уже прямое послѣдствіе развитаго чествованія душъ и усопшихъ родителей, а самое сожиганіе трупа относитъ въ разрядъ очистительныхъ дѣйствій, такъ какъ священное пламя не только исцѣляетъ и даетъ жизнь, но и очищаетъ отъ всего нечистаго, куда принадлежали разныя болѣзни и особенно чума и зараза (II, 105—110). Съ одной стороны сюда идутъ народныя вѣрованія лѣчить отъ скотскаго падежа прогоняя стада черезъ священные костры, а съ другой убѣжденіе, доселѣ распространенное у дикарей, что человѣкъ приносимый богамъ въ жертвѣ всесожженія до такой степени очищается и освящается что самъ претворяется въ божество, которому его принесли въ жертву. Впрочемъ этотъ періодъ въ вѣрованіяхъ и обрядахъ уже до того развитой, что онъ составляетъ существенную основу ранней культуры Славянъ и другихъ европейскихъ народовъ, унаслѣдованной ими въ своей азіатской прародинѣ. Чтобы связать этотъ періодъ полнѣйшаго развитія миѳологическаго сознанія съ предшествовавшими ему, автору слѣдовало бы подвергнуть подробнѣйшему анализу языки и бытъ арійскихъ племенъ, или же признаться въ непослѣдовательности и нелогическихъ скачкахъ, отличающихъ, какъ мы не разъ видѣли, его систему и теорію.

VI.

Вся 7-я глава 4-й книги II тома, имѣющая предметомъ религіозныя воззрѣнія самыхъ дикихъ изъ нынѣ живущихъ племенъ, въ ихъ отношеніи къ первобытному времени — не столько убѣждаетъ насъ въ той первобытности, какъ ее понимаетъ авторъ, сколько рисуетъ предъ нами картину смутнаго смѣшенія ранней дикости съ проблесками позднѣйшей культуры, основанной на понятіи о душѣ и на представленіи божества. Такъ самые грубые изъ дикарей на западныхъ берегахъ Австраліи имѣютъ уже понятіе о будущей жизни въ раю, который будто бы находится въ свѣтломъ и прекрас-

---

1) Проф. Котляревскаго *О погребальныхъ Обычаяхъ Языческихъ Славянъ* 1868 года, стр. 180 и слѣд.

номъ мѣстѣ на небѣ. Туда отходятъ души усопшихъ. Въ разсужденіи погребенія замѣчательны обычаи двухъ періодовъ: дѣтей и молодежь хоронятъ въ землѣ, и только старшихъ сожигаютъ. Это почетъ и старцамъ и болѣе развитой культурѣ. Что же касается до душъ покойниковъ не сподобившихся погребенія или сожиганія, то онѣ становятся злыми духами, и бродя по землѣ вредятъ людямъ. Этотъ моментъ еще древнѣе, такъ какъ онъ отзывается прямымъ сродствомъ мертвеца съ тѣмъ хищнымъ звѣремъ который его пожралъ. Въ племенахъ Бразиліи покойниковъ хоронятъ въ ихъ собственныхъ жилищахъ, иногда въ сидячемъ положеніи. Хотя и вѣруютъ эти дикари, что умершіе превращаются въ дикихъ звѣрей, но вмѣстѣ съ тѣмъ нѣкоторые изъ нихъ стоятъ уже на такой степени культуры что знаютъ уже нѣчто въ родѣ германской Валгаллы, злачное мѣсто на высокой горѣ куда улетаютъ души храбрыхъ воиновъ и блаженствуютъ вмѣстѣ съ своими предками, между тѣмъ какъ трусы и лѣнтяи обречены на мученія отъ нѣкоего злаго демона.

Изъ подробностей которыя могутъ навести на новые пути въ объясненіи сравнительныхъ сближеній, привожу слѣдующія.

Чествованье человѣчьихъ череповъ авторъ объясняетъ убѣжденіемъ, что душа помѣщается въ головѣ (II, 150—151). Въ мексиканскихъ храмахъ черепа предковъ помѣщаются по стѣнамъ и на жертвенникѣ, на которомъ приносятся человѣческія жертвы. У нѣкоторыхъ дикарей въ обычаѣ погребать трупы рабовъ вмѣстѣ съ ихъ господами, для того чтобъ и на томъ свѣтѣ рабы служили своимъ повелителямъ. Марко Поло повѣствуетъ о тибетскихъ племенахъ, что они убиваютъ чужестранцевъ для того чтобъ оставлять у себя въ домахъ ихъ головы, въ видѣ домашнихъ пенатовъ. Сюда же надобно присовокупить вышеприведенное изъ быта Мандановъ, у которыхъ матери ласкаютъ черепа своихъ умершихъ дѣтей и съ ними разговариваютъ (I, 359); потому что, какъ мнѣ кажется, авторъ, задавшись своею теоріею звѣриныхъ вожаковъ въ стадѣ, намѣренно стѣсняетъ культъ череповъ аристократическимъ сословіемъ героическихъ предковъ и не обращаетъ вниманія на то что по черепамъ или головамъ въ вѣрованьяхъ дикарей уравнивались между собою не только всѣ члены семьи и рода-племени, но и самыя животныя съ людьми. Какъ приводимые авторомъ дикари украшаютъ свои храмы черепами предковъ, такъ по извѣстію Ибнъ-Фоцлана, русскій купецъ выгодно, продавъ свой товаръ, приноситъ благодарственную жертву: убиваетъ извѣстное число рогатаго скота и овецъ, раздаетъ одну часть мяса бѣднымъ, остальное приноситъ большому идолу и стоящимъ вкругъ него малымъ, *вѣшаетъ головы овецъ и быковъ на колья*, вбитые въ землѣ позади небольшихъ идоловъ. Ночью приходятъ собаки и

пожирають мясо, тогда онъ говоритъ: «Мой владыка благосклоненъ ко мнѣ, онъ принялъ (пожралъ) мою жертву»[1]). Уже одна эта послѣдняя подробность, столько пригодная г. Каспари для его теоріи о звѣриномъ культѣ, указываетъ на глубокую древность всего обряда. Соотвѣтственно этому въ кавказскихъ сказаніяхъ[2]) припоминаются преданія о миѳическихъ зáмкахъ или острогахъ, окруженныхъ желѣзнымъ заборомъ со стальными тычинами, и на каждой тычинкѣ по человѣчьей головѣ, равно какъ и у насъ въ былинахъ:

Какъ бы дворъ у Соловья былъ на семи верстахъ,
Какъ было около двора желѣзный тынъ,
А на всякой тынинкѣ по маковкѣ,
И по той по головѣ богатырскія[3]).

Черепъ какъ хранилище жизненныхъ силъ одинаково могъ имѣть значеніе въ миѳологическихъ представленіяхъ, будетъ ли то человѣчій или звѣриный. И еслибы вести далѣе теорію нашего автора о змѣиномъ культѣ въ связи съ жертвеннымъ огнемъ, то можетъ быть мы усмотрѣли бы слѣды древнѣйшей миѳологіи въ сказаніяхъ о томъ какъ нашъ Олегъ, скандинаскій Орваръ Оддъ или Турскій царь у Сербовъ — умираютъ отъ любимаго коня, изъ черепа котораго выползаетъ змѣя и ранитъ на смерть. Впрочемъ змѣя иногда и забывается, какъ въ сербской сказкѣ о невѣстѣ, которая умерла отъ раны нанесенной ей зубомъ убитаго волка котораго голову она толкнула ногой[4]). Сверхъ того во всѣхъ этихъ преданіяхъ, согласно маститому сказанію, человѣкъ *попираетъ своею пятою главу*, при которой обыкновенно не забывается и *вредоносный змій*. Если съ черепомъ или вообще съ головою человѣка соединяется мысль о его жизни и душѣ, то тѣмъ естественнѣе въ знакъ своей побѣды и на пущее безславіе убитому врагу оставлять при себѣ его голову и потомъ въ видѣ кубка употреблять для питья его черепъ, и тѣмъ дороже должны быть эти скорбные останки для любящихъ того кому они принадлежали: черты варварскихъ нравовъ, глубоко вошедшія въ народныя сказанія, образчикъ которыхъ я уже указалъ въ лонгобардской исторіи о Розамундѣ и въ средневѣковыхъ новеллахъ. Кавказъ и здѣсь предлагаетъ намъ замѣчательные по своей ранней свѣжести экземпляры. Кавказская Розамунда, какъ мать изъ племени дикихъ Мапда-

1) Котляревскаго *О погребальныхъ Обычаяхъ Языческихъ Славянъ*, въ приложеніи стр. 25.

2) Напримѣръ въ Аварскихъ сказаніяхъ въ *Сборникѣ Свѣдѣній о Кавказскихъ Горцахъ* II, стр. 10 и 37.

3) У Кирши Данилова, стр. 354—355.

4) Проф. Сухомлинова въ *Основѣ* 1861, № 6.

повъ, утѣшается черепомъ убитаго ея мужемъ любовника и бережетъ его какъ сокровище и потомъ чтобы сдѣдать его еще драгоцѣннѣе она сама, а не мужъ ея, велитъ обдѣлать черепъ въ серебро и такую-то чашу замыслила она подпести своему мужу съ виномъ [1]).

Г. Каспари предлагаетъ что дѣтская фантазія раннихъ временъ помѣщала своихъ судодѣйственныхъ добывателей живаго огня на высокихъ горахъ, въ таинственномъ окруженіи облаковъ съ бурею и грозою, и будто бы потому *высокая гора*, по ассоціаціи религіозныхъ идей, введена была въ число предметовъ миѳологическаго культа (II, 155). Предположеніе это, мнѣ кажется, еще дальше отъ истины, нежели безусловное производство миѳической горы отъ облаковъ, принимаемое вѣдистами и миѳологіею природы. Тѣмъ не менѣе не подлежитъ сомнѣнію что покойниковъ испоконъ-вѣку было въ обычаѣ хоронить на горахъ, что высокіе курганы — вмѣстѣ и могилы великановъ или героевъ и что наконецъ наши доисторическія городища суть тѣже *Выш-городы* ранней исторіи: такъ что вѣрованіе о пребываніи душъ усопшихъ на райской горѣ находило себѣ наглядное оправданіе въ курганахъ и Вышгородахъ съ могилами родныхъ покойниковъ. Другое замѣчаніе нашего автора о томъ что высокія деревья, привлекающія на себя громовые удары, должны были естественно стать у многихъ народовъ первоначальнымъ мѣстомъ для жертвоприношеній (II, 154), слѣдуетъ, кажется, сблизить съ упомянутымъ выше обычаемъ нѣкоторыхъ дикарей селиться на деревьяхъ. Въ такомъ случаѣ *Соловей разбойникъ*, гнѣздящійся на девяти дубахъ, какъ разъ будетъ соотвѣтствовать жрецу Соловью упоминаемому въ Якимовской лѣтописи, и тѣмъ болѣе потому что Литовская хроника знаетъ именно такого жреца который былъ найденъ на деревѣ въ орлиномъ гнѣздѣ, почему и названъ былъ *Лыздейко* (отъ Литовск. *lizdas* — гнѣздо) [2]). Что же касается до свѣдѣнія нашего автора основаннаго на свидѣтельствѣ Бастіана, будто въ одной *русской* героической пѣснѣ значится: «побитые во множествѣ покрываютъ поле, и многія души летаютъ съ дерева на дерево, и птицы ихъ боятся, только совы однѣ ихъ не боятся» (II, 152): то меня крайне удивляетъ та неряшливая оплошность съ которою ученый Нѣмецъ относится къ русскому и вообще къ всему славянскому. Какъ же не знать, что это сказано въ одной изъ пѣсень Краледворской рукописи, *чешскій* подлинникъ которой еще Ганка издалъ вмѣстѣ съ пере-

---

1) *Кабардинская Старина*, стр. 6 и слѣд. въ *Сборникѣ Свѣдѣній о Кавказскихъ Горцахъ*, т. VI, 1872.

2) См. мой разборъ книги профессора Миллера объ Ильѣ Муромцѣ, въ *Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія* 1871 № 4, стр. 231—232.

водами на нѣмецкій, французскій, италіянскій, англійскій и другіе языки? [1]) Какимъ же образомъ послѣ этого принимать намъ на вѣру что̀ повѣствуетъ авторъ о житьѣ-бытьѣ первобытнаго человѣка, когда онъ такъ плохо знакомъ съ этнографіею даже своихъ сосѣдей что смѣшиваетъ Чеховъ съ Русскими?

Въ заключеніе о погребальныхъ обычаяхъ и отношеніи живыхъ къ покойникамъ сдѣлаю еще одно замѣчаніе, которое касается самой сущности всей теоріи гейдельбергскаго профессора, во всемъ ея составѣ. Увлекшись вожаками звѣриныхъ стадъ, авторъ, какъ мы видѣли, не обратилъ вниманія па взаимныя отношенія членовъ семьи, принесши ихъ всѣхъ въ жертву главѣ семейства и родоначальнику, и на этомъ авторитетѣ основалъ свою теорію о происхожденіи религіи, и вмѣстѣ съ тѣмъ и о чествованіи душъ въ связи съ погребальными обрядами. Любопытно было бы знать, почему изъ вопроса объ отношеніи живыхъ къ покойникамъ устранилъ онъ громадное въ исторіи быта и миѳологіи значеніе любящей женщины и именно матери, надгробныя причитанья которой варьируются на тысячи голосовъ въ этихъ заунывныхъ *заплачкахъ*, составляющихъ преимущественное достояніе женской половины человѣческаго рода? Перелистуйте прекрасное собраніе причитаній изданныхъ г. Барсовымъ, увидите что всѣ они поются женщинами, и особенно матерью; даже надъ умершею женою причитаетъ заплачку не мужъ, а родственница пришедшая на похороны [2]).

Если мы прослѣдимъ исторію заплачекъ начиная отъ нашихъ временъ въ даль прошедшаго, до самыхъ древнихъ свидѣтельствъ миѳологіи и историческихъ преданій, то изъ самой глубины вѣковъ выступитъ предъ нами скорбящій ликъ матери и жены, которая огласила самый ранній разсвѣтъ исторіи человѣчества плачами Изиды по Озирисѣ, Афродиты по Адонисѣ или Деметры по Персефонѣ. Оставляетъ живущихъ на землѣ и уходитъ отъ нихъ въ невѣдомую страну не предводитель толпы, который связывалъ съ собою своихъ подчиненныхъ только повиновеніемъ, страхомъ и почтеніемъ, а существо всѣми любимое и всѣмъ близкое и дорогое, соединенное съ ними кровными узами родной семьи, это даже не отецъ съ его строгою властію, а только мужъ, къ которому влечетъ одна любовь, это и пе братъ, который только защищаетъ, замѣняя отца, а желанное дѣтище, которое выносила мать подъ своимъ сердцемъ чтобы тѣмъ любовнѣе лелѣять его при жизни и тѣмъ горше оплакивать по смерти. Потому-то изъ самой далекой доисто-

1) Вотъ это въ Чешскомъ подлинникѣ: «тамо и веле душъ тека, семо тамо по древехъ. Ихъ боесе птацтво и плахы звѣрь; едно совы не боесе». Въ пѣснѣ *Забой*, *Славой* и *Людекъ*.

2) Барсова *Причитанья Сѣвернаго Края*. 1872 стр. 80.

рической глуши доносятся до насъ не торжественные звуки погребальной церемоніи, подобающей вождю и герою, а стенанія любящей супруги и матери, въ скромной средѣ семейнаго союза, для котораго Озирисъ не столько божество, сколько мужъ и сынъ, и Персефона не богиня, а дочь. Оплакивается вырванная смертію изъ этого союза не маститая дряхлость, потерю которой предваряетъ постепенное ея разрушеніе, а молодость, полная свѣжихъ силъ и надеждъ. Пробѣгая скорбные листы въ которыхъ человѣчество отмѣтило свои дорогія потери, въ самой глубинѣ исторической перспективы взоръ останавливается на трогательной судьбѣ непорочнаго Авеля, не погребенный трупъ котораго, по апокрифу, родители его оплакивали въ теченіе цѣлыхъ столѣтій. Таковъ былъ первый на землѣ плачъ, въ которомъ человѣкъ, впервые заглушивъ свои личныя, тѣлесныя боли, излилъ вполнѣ человѣческія чувства состраданія къ ближнему.

Г. Каспари, связывая вопросъ о вѣрованьи въ будущую жизнь съ погребальными обрядами, съ особеннымъ усиліемъ напираетъ на представленія рая отцовъ и героевъ, въ родѣ германской Валгаллы. Еслибъ онъ ближе разсмотрѣлъ бытовые и миѳологическіе матеріалы, то, взглянувъ на дѣло шире, не могъ бы никоимъ образомъ забыть дѣятельнаго участія женской, материнской любви въ непреоборимомъ стремленіи открыть ту загробную страну куда наконецъ приводятъ ее неусыпные поиски направляемые по всему міру чтобы воротить къ себѣ отнятое у нея смертію дорогое существо. Можетъ-быть онъ усмотрѣлъ бы въ этой жаждущей утоленія скорби цѣлую гамму послѣдовательныхъ звуковъ начиная отъ той матери въ дикомъ племени которая лобызаетъ черепъ своего дѣтища, черезъ неутѣшныя печали Изиды, блуждающей съ трупомъ своего Озириса, и черезъ отчаяніе Деметры, которая повсюду на землѣ напрасно ищетъ свою дочь и ожидаетъ ея возвращенія изъ ада, до торжественнаго сошествія туда самой богини Матери Земли или *Земной Жены* къ *Сыну Жизни*, какъ говорятъ о томъ ассирійско-вавилонскія сказанія, дешифрированныя по начертаніямъ знаменитыхъ каменныхъ скрижалей нинивійскихъ[1]). Собственное имя этой богини по нинивійскимъ источникамъ — *Аллатъ*, по Геродоту *Алилатъ* или *Алитта*, которую отецъ исторіи признаетъ за небесную Афродиту азіятскихъ народовъ. Эта богиня въ халдейско-ассирійскихъ сказаніяхъ отождествляется съ миѳическою *Истаръ*, которая въ первомъ супружествѣ была за Сыномъ Жизни, а потомъ вышла замужъ за царя Издубара. Надобно полагать что богиня оплакивающая преждевременно погибшаго юношу, соотвѣтствуя египетской Изидѣ, вмѣстѣ и его мать и су-

1) Lenormant, *Le Déluge et l'épopée babilonienne*. 1872 года, стр. 25—29.

пруга. Сказаніе начинается надгробнымъ плачемъ, который соотвѣтствуетъ плачу по Адонисѣ. Затѣмъ въ цѣломъ рядѣ лирическихъ строфъ, описывается какъ Земная Жена Аллатъ нисходитъ въ темную область *Непреложной страны*, или ада, раздѣленнаго на семь круговъ въ соотвѣтствіе семи небеснымъ сферамъ, и при вратахъ каждаго круга привратникъ, будто стражъ средневѣковыхъ мытарствъ, снимаетъ съ богини одно за другимъ всѣ ея украшенія и одежды, такъ что она становится нагая. Сначала снимаютъ съ ея головы вѣнецъ, потомъ серги, ожерелье, гривну, поясъ, браслеты съ рукъ и ногъ и наконецъ «покрывало стыдливости». Затѣмъ восходитъ она по ступенямъ свѣта и опять при каждой изъ семи дверей возвращаются ей наряды, только въ обратномъ порядкѣ, начиная отъ покрывала до вѣнца. Вступивъ въ высшую среду свѣта узритъ она наконецъ Сына Жизни. Ассирійско-вавилонскую поэму Ленорманъ дополняетъ нѣкоторыми замѣчательными данными изъ писателей позднѣйшихъ временъ. Оказывается что подобно вавилонской Земной Женѣ, и Изида и Венера, когда онѣ оплакивали своихъ Озириса и Адониса, были одѣты семью нарядами, будто бы по числу семи эѳирныхъ одѣяній въ которыя облечена вся природа, такъ что *Сынъ Жизни* есть не кто иной какъ тотъ же во цвѣтѣ лѣтъ погибшій юноша котораго въ Библосѣ и на Кипрѣ оплакивали подъ именемъ Адониса, а въ Вавилонѣ называли Таммузомъ. Такъ какъ плачу о погибшемъ естественно предшествуетъ самая погибель, то приведенное сказаніе должно было имѣть соотвѣтственное начало, слѣды котораго Ленорманъ открываетъ въ слѣдующемъ извѣстіи Еврея Моисея Маймонида: «Разсказываютъ объ одномъ изъ языческихъ пророковъ, по имени Таммузѣ, что онъ призывалъ нѣкотораго царя къ поклоненію семи планетамъ и двѣнадцати знакамъ зодіака. Но царь умертвилъ его жестокимъ образомъ. И передаютъ что въ ночь его смерти идолы изъ разныхъ странъ всего міра собрались въ Вавилонскій храмъ вокругъ золотой статуи солнца, которая виситъ между землею и небомъ. И стала она причитать надгробное причитанье и повѣствовала о томъ чтó приключилось съ Таммузомъ. И всѣ идолы плакали и рыдали во всю ту ночь, а къ утру поднялись и возвратились въ свои храмы въ разныхъ странахъ земли. Отсюда идетъ обычай ежегодно плакать и рыдать надъ Таммузомъ».

VII.

Замѣчанія на сочиненіе г. Каспари я заключу подробнымъ разборомъ его ученія о *миѳѣ въ отношеніи къ исторіи религіознаго развитія первобытныхъ временъ* (II, 181—208). Это по моему мнѣнію лучшія страницы

во всемъ сочиненіи, и если автору суждено внести свою лепту въ капиталъ сравнительнаго изученія народностей, то можетъ быть это сбудется особенно благодаря указаннымъ страницамъ. Все же что́ слѣдуетъ у него далѣе, или не ново, какъ главы о письменахъ, о счетѣ и цифрахъ, или мало относится къ нашему предмету, какъ общія разсужденія о космогоніи, философіи поэзіи и т. п.

Хотя авторъ и старается бросить тѣнь сомнѣнія на евгемеризмъ, осуждая его въ недостаткѣ критики (II, 205), однако и самъ ищетъ твердой опоры своему ученію о миѳѣ въ этой же самой теоріи, на которой старинные теологи основывали свои доказательства о первобытности исторической правды ветхозавѣтныхъ сказаній въ сравненіи съ позднѣйшими искаженьями ея въ миѳическихъ преданіяхъ язычниковъ. Я не рѣшаюсь сказать чтобы и психологъ нашего времени не вдался въ нѣкоторыя крайности эвгемеризма, но считаю своимъ долгомъ отдать ему справедливость, во-первыхъ, въ томъ что онъ остается въ этомъ случаѣ вѣренъ однажды принятому принципу, выводя свой эвгемеризмъ, какъ мы видѣли, чуть не изъ звѣринаго логовища первобытнаго человѣка, и во-вторыхъ, въ томъ что самыя крайности этой старинной теоріи, являющейся здѣсь въ новѣйшей реставраціи, должны имѣть въ наукѣ свою цѣну, въ смыслѣ противодѣйствія такъ называемой миѳологіи природы, съ ея безсодержательными обобщеніями, которыя она налагала на всевозможныя миѳическія и эпическія личности, будь то божество греческаго Олимпа или Добрыня Никитичъ, Илья Муромецъ и другіе богатыри нашихъ былинъ, и во всѣхъ этихъ личностяхъ видѣла не болѣе какъ разныя явленія и силы природы, свѣтъ или тьму, день или ночь, тепло или холодъ и т. п. Положимъ, что авторъ ошибается, когда вовсе отказываетъ поэтическимъ воззрѣніямъ на природу въ дѣятельномъ участіи при созданіи миѳовъ, потому что какъ мы видѣли, онъ не признаетъ въ языкѣ никакихъ слѣдовъ древнѣйшаго религіознаго сознанія, тогда какъ лингвисты именно на основаніи этимологическаго анализа открываютъ въ самыхъ языкахъ неистощимые источники раннихъ миѳологическихъ представленій, которыя человѣкъ соединялъ съ названіями предметовъ и явленій окружающей его природы и своей собственной жизни. Мы уже отдали предпочтеніе этой теоріи лингвистовъ, потому что она намъ объясняетъ болѣе и лучше нежели теорія г. Каспари. Но когда лингвисты покушаются такъ далеко вытянуть изъ формъ языка первичныя воззрѣнія на природу что одною и тою же чертою небеснаго свѣта усиливаются обрисовать миѳологическій и эпическій характеръ и Зевса съ Аполлономъ, и змѣеубійцу Зигфрида, и кровосмѣсителя и огнеубійцу Эдипа, и нашего Илью Муромца, который поражаетъ Соловья-Разбойника; тогда невольно становишься на сто-

рону г. Каспари, который не находитъ въ поэтическихъ воззрѣніяхъ на природу ни достаточнаго матеріала для измышленія разнообразныхъ по содержанію миѳовъ, ни такого широкаго, всеобщаго интереса, какой питаютъ къ миѳамъ народныя массы и съ какимъ хранятъ ихъ въ своей памяти, не какъ случайную выдумку личнаго происхожденія, а какъ дѣйствительность, какъ внѣшнее событіе, признанное всѣми за правду. Такую внѣшнюю опору миѳу даетъ самая жизнь народа, то что̀ имъ пережито и срослось во всѣмъ его бытомъ и характеромъ, и что̀ само собою остается въ его средѣ вмѣстѣ съ пережитою жизнію: это именно есть *преданіе* (II, 188—189). Что же касается способа посредствомъ котораго къ историческому преданію присовокупляется миѳическое воззрѣніе на міръ и затѣмъ то и другое слагается въ одно нераздѣльное цѣлое, то въ изслѣдованьи этого предмета г. Каспари уже не можетъ служить руководителемъ; потому что онъ опять выдвигаетъ своихъ жрецовъ, или какъ онъ называетъ *религіозныхъ поэтовъ*, которые будто бы должны были къ этимъ *объективнымъ* корнямъ народныхъ преданій приладить свои поэтически изукрашенныя ученія о богахъ и такъ сказать развѣтвить самые эти корни символическими развитіями и уподобленіями. «Такимъ образомъ, говоритъ авторъ, психологически усматриваемъ мы тѣснѣйшій союзъ, въ которомъ состоятъ фактическія преданія народа, какъ корни, съ субъективными измышленіями миѳовъ, какъ съ изобразительными уподобленіями относящимися къ ученію о богахъ; и союзъ этотъ мало-по-малу до того сросся и окрѣпъ, что народныя преданія, переработанныя и распространенныя творцами миѳовъ (von den Mythendichtern), стали такъ же широко распространяться въ народѣ, внушать такой же интересъ и цѣнность и надолго сохраняться въ памяти, какъ и тѣ первоначальныя преданія» (II, 190). Несостоятельность этого мнѣнія, со всѣми его доводами, у насъ уже на лицо: стоитъ только припомнить тѣ несбыточныя гаданія и противорѣчія автора самому себѣ на которыя было уже указано. Во-первыхъ, мы видѣли, что авторъ не только не умѣлъ доказать первобытности сословія жрецовъ или религіозныхъ поэтовъ, но и въ самомъ предположеніи о дѣятельности этого сословія дѣлаетъ скачекъ отъ семьи, въ средѣ которой не указываетъ источниковъ миѳологическаго сознанія, хотя противорѣча себѣ, и выводитъ идею о душѣ и божествѣ изъ основъ семейнаго и родоваго чествованья отцовъ и родоначальниковъ. Во-вторыхъ, мы также уже видѣли, что *измышленія фантазіи*, безо всякаго предварительнаго подготовленія, какъ снѣгъ на голову падаютъ въ звѣриную ватагу первобытныхъ людей г. Каспари. Эти-то измышленія, взятыя съ вѣтру, и потому не могшія укорениться въ сознаніи народномъ, и должны были послужить источникомъ для изобразительныхъ уподобленій и разныхъ миѳологическихъ

фіоритуръ, которыми какіе-то религіозные пѣвцы пріодѣли народныя преданья, и сдѣлали изъ нихъ миѳы. Наконецъ, втретьихъ, мы видѣли еще, что отказывая языку въ древнѣйшихъ слѣдахъ самаго ранняго религіознаго и миѳологическаго сознанія, и приписывая начало и языка и миѳологіи личному авторитету вожаковъ, родоначальниковъ или жрецовъ и поэтовъ, авторъ очевидно признаетъ въ формахъ языка не болѣе какъ личное дѣло немногихъ изобрѣтателей, почти какъ капризъ случая, а въ миѳологіи — такое же личное измышленіе, то-есть выдумки которыми жрецы отводили глаза у толпы.

Итакъ, по теоріи г. Каспари, все миѳологическое, всѣ вѣрованія о богахъ и божественныхъ силахъ природы относятся къ историческому преданію какъ измышленная ложь къ правдѣ, и притомъ сначала явилась правда, то-есть преданіе о дѣйствительномъ фактѣ, и потомъ окрасилась она фальшивою примѣсью миѳологическаго вымысла. Не то ли же самое утверждали и старинные теологи, по теоріи Эвгемеровой, открывая въ языческихъ миѳологіяхъ піитическую ложь, которою были искажены историческія преданія Библіи? Такая солидарность новѣйшаго психолога съ богословами, конечно, не столько бросаетъ на него тѣнь сомнѣнія, сколько говоритъ въ пользу упомянутой теологической гипотезы, которая наконецъ находитъ себѣ поддержку и тамъ, гдѣ всего менѣе можно бы было этого ожидать. Не для того ли нашъ авторъ и повторяетъ извѣстное обвиненіе эвгемеризма въ недостаткѣ критики, чтобы хотя на словахъ выгородить себя изъ такого щекотливаго положенія?

Впрочемъ, если мы высвободимъ изъ противорѣчивыхъ сплетеній разбираемой нами системы ученіе о миѳѣ какъ сочетаніи миѳологическаго вѣрованія съ историческимъ преданіемъ, то можемъ предпочесть его господствующей въ наше время теоріи миѳологіи природы и поэтическихъ воззрѣній, но только подъ тѣмъ условіемъ чтобы, за устраненіемъ указанныхъ погрѣшностей, были переставлены наоборотъ оба элемента миѳа, то-есть религіозное вѣрованіе и историческое преданіе, и въ сложеніи и развитіи миѳа оба они были бы ведены параллельно, въ полной зависимости другъ отъ друга.

Объяснюсь. Такъ какъ авторъ не входитъ въ подробности о томъ, что̀ собственно надобно разумѣть подъ фактическимъ преданіемъ и только между общими разсужденіями по этому предмету въ видѣ примѣра называетъ потопъ (II, 192), то для ясности вопроса слѣдуетъ знать, какіе именно сюжеты входили въ древнѣйшія народныя преданія, однѣ ли только катастрофы, въ родѣ потопа или землетрясенія, и такія событія какъ войны, походы и т. п., или же и такія пережитыя человѣчествомъ цѣлыя эпохи,

которыя хотя и не обозначены на страницахъ исторіи ни годомъ, ни собственнымъ именемъ, однако такъ глубоко вошли въ самый бытъ народовъ и въ ихъ національный складъ, что и доселѣ даютъ о себѣ знать сохранившимися отъ нихъ слѣдами въ нравахъ, обычаяхъ и убѣжденіяхъ? Если къ историческимъ преданіямъ надобно отнести все существенное что только переживали народы и о чемъ не могли не составить себѣ довольно яснаго понятія, когда самыя перемѣны въ быту заставляли отличать старое, пережитое, отъ новаго, переживаемаго, то преданія эти должны были захватить въ свое содержаніе всѣ крупныя явленія въ развитіи жизни семейной и племенной, какъ напримѣръ, постепенное установленіе взаимныхъ отношеній между членами семьи, отразившееся въ преданіяхъ о кровосмѣшеніи, братоубійствѣ, женовластіи, семейномъ деспотизмѣ и т. п.; затѣмъ — столкновенія между племенами и народами, куда относятся преданія о похищеніи невѣстъ, о великанахъ, въ видѣ которыхъ представляютъ обыкновенно враговъ; далѣе — выселенія и переходы, оставившіе по себѣ память о рѣкахъ, на которыхъ жило племя въ своей счастливой первобытности, какъ это сохранилось въ преданіяхъ кавказскихъ народовъ о четырехъ райскихъ рѣкахъ или о седмирѣчіи древнихъ Арійцевъ [1]), или же о такихъ рѣкахъ на которыхъ временно останавливались народы, какъ Дунай у Славянъ, или черезъ которыя переходили направляясь въ новую родину, какъ тѣ три рѣки, о которыхъ говоритъ намъ чешская поэма о судѣ Любуши. Наконецъ самые переходы изъ одного вѣка въ другой, изъ каменнаго въ металлическіе, или изъ ранняго быта въ болѣе развитой, изъ звѣроловнаго въ пастушескій и изъ пастушескаго въ земледѣльческій, оставили по себѣ цѣлые ряды преданій объ этихъ чудесныхъ кузнецахъ Тубалкаинахъ и Волундахъ, о пастухахъ Полифемахъ и земледѣльцахъ Премыслахъ и т. п.

Отдѣлить во всѣхъ этихъ преданіяхъ вѣрованіе, убѣжденіе, то-есть смыслъ, отъ голаго факта — какъ бы хотѣлъ этого г. Каспари, — ни коимъ образомъ нельзя; потому что уже въ самомъ существѣ преданія заключается мысль о сознательномъ припоминаніи и передачѣ факта на словахъ. Человѣкъ передаетъ такъ какъ онъ понимаетъ. Ясно что пониманіе факта предшествуетъ его передачѣ; а въ этомъ-то пониманіи и заключены тѣ зародыши религіозныхъ и миѳологическихъ вѣрованій и убѣжденій, которыми растворяется пересказываемое преданіе уже при самомъ его зарожденіи. Затѣмъ, совершившееся событіе обыкновенно оцѣнивается тогда когда оно отходитъ въ прошедшее на значительное разстояніе, въ которомъ оно

1) Wollschläger, *Handbuch der vorhistorischen, historischen, und biblischen Urgeschichte.* 1873 стр. 68, 101—102, 104, 129, 132, 152—156, 195—199.

является взору во всей своей полнотѣ и округленности, отдѣленное перспективою отъ текущей жизни. При этомъ подробности событія уже болѣе или менѣе забываются, остается только главный остовъ съ его разрозненными частями, которыя въ преданіи уже воспоминаются и соединяются по крайнему разумѣнію, и это разумѣніе входитъ въ область тѣхъ же миѳологическихъ убѣжденій и воззрѣній безъ которыхъ не мыслимы ни раннее пониманіе, ни самый языкъ какъ сокровищница первоначальныхъ воззрѣній человѣка на себя и на природу.

Въ объясненіе сказаннаго я приведу два примѣра изъ двухъ недавно вышедшихъ во французской литературѣ сочиненій по сравнительному изученію народностей. Оба сочиненія, на которыя я имѣлъ уже случай ссылаться, составлены лингвистами. Одно Шёбеля *Изслѣдованіе о первоначальной религіи расы индо-иранской*, другое Ленормана: *Потопъ и Вавилонская эпопея*[1]). Примѣры эти будутъ касаться миѳа о Прометеѣ въ связи съ преданіемъ о грѣхопаденіи и сказаній о всемірномъ потопѣ.

Слѣды древнѣйшихъ преданій первыхъ главъ книги Бытія Шёбель открываетъ въ вѣдійскихъ сказаніяхъ о божественномъ напиткѣ *(сома*, эранск. *гаома)* и низведеніи огня на землю, составляющихъ, какъ извѣстно, предметъ знаменитой монографіи Куна. Свои выводы французскій лингвистъ основываетъ на слѣдующихъ, какъ онъ называетъ, легендахъ изъ Ригъ-Веды [2]).

Первая легенда: «Два крылатыя существа *(супарна)*, оба близнецы-друзья, были на одномъ деревѣ. Одинъ вкушалъ отъ сладкой *пиппалы* (ficus religiosa), другой не ѣлъ и только смотрѣлъ.—Тамъ гдѣ эти крылатые непрестанно прославляютъ блаженство безсмертія, познавъ оное, владыка міра, покровитель вселенной, премудрый, помѣстилъ и меня недозрѣлаго.—Древо, на которое спускаются крылатыя существа жаждущія *сомы*, сказываютъ, имѣетъ на своей вершинѣ сладкую *пиппалу*. Не можетъ туда достигнуть тотъ кто не позналъ отца вселенной». Эти темные намеки напоминаютъ автору библейское древо познанія добра и зла, вкусившіе отъ котораго будутъ премудры, какъ боги.

Переходя ко второй легендѣ, надобно знать, что это крылатое существо *(супарна)* есть не кто иной какъ самъ *Ману*, то-есть первый человѣкъ и вообще представитель человѣчества. Онъ отождествляется также съ богомъ Индрою, который именно превращается въ сокола (или ястреба), птицу

---

1) Schöbel, *Recherches sur la religion première de la race indo-iranienne*, изд. 2-е 1872— Fr. Lenormant, *Le déluge et l'épopée babylonienne* 1773.

2) Стр. 139—157.

самую быструю, чтобы щипать вѣтви для божественнаго напитка безсмертія (для *сомы*); и когда онъ набралъ себѣ *сомы*, на него напалъ и ранилъ его *Кришану*, то-есть змій *Аги*. Вотъ самая легенда: «Я былъ *Ману* (такъ говоритъ Индра), я далъ землю Арійцамъ. Вотъ теперь я соколъ. Птица (это поэтъ говоритъ отъ себя) набрала сладкаго плода, сама трепещетъ, и быстро улетала. Отлетѣвъ далеко съ плодомъ сомы, который веселитъ и упояетъ, соколъ испустилъ крикъ, онъ увидѣлъ стрѣлка Кришану, который тотчасъ же и стрѣлилъ въ него съ быстротою мысли. И вотъ перо упало изъ крыла птицы».

Третья легенда касается такъ-называемаго живаго огня. Богъ огня *Агни* называется иногда въ Ведахъ человѣкомъ, онъ и раждаетъ человѣка. Прозывается *падшимъ (сіавана)*. И хотя согласно ведійскому натурализму въ «падшемъ Агни» надобно видѣть небесный огонь или молнію, но Шёбель усматриваетъ въ этомъ представленіи слѣды первобытныхъ преданій нравственнаго содержанія, поскольку съ миѳомъ ведійскимъ возможно сближеніе греческаго Прометея, похищающаго съ неба Зевсово пламя, и семитическаго Элогимъ, вдохнувшаго въ Адама душу живу. Относящаяся сюда въ древне-арійскихъ преданіяхъ личность называется *Матаришванъ*. При его содѣйствіи человѣкъ достигъ общежитія. Онъ же отъ боговъ добылъ и агни (огонь), который изчезъ на землѣ и былъ скрытъ въ одной пещерѣ, и вручилъ его нѣкоему *(Бгригу* греч. *Флегіасъ)*, жрецу или праотцу, въ которомъ олицетворяется все индійское поколѣніе. Итакъ по легендѣ: «Матаришванъ принесъ Бгригу драгоцѣнный даръ; Матаришванъ сошелъ съ неба одушевить агни; соколъ быстрыми движеніями вызвалъ *сому* изъ камня». «Мы уже знаемъ, говоритъ авторъ, что соколъ самъ Индра и Индра отождествляется здѣсь съ Матаришваномъ.

Собирая одинъ за другимъ разрозненные члены одного общаго преданія, Шёбель останавливается въ ведійскихъ сказаніяхъ еще на одной миѳической фигурѣ, которая своими чертами дополняетъ образъ той же божественной личности. Это *Тваштa*, художникъ или хитрецъ по преимуществу, искусный творить всякія формы или образы. Это онъ сработалъ Индрѣ его молніеносное оружіе, которымъ богъ поражаетъ змія Аги и его полчища; онъ же сдѣлалъ чашу возліянія, то-есть какъ бы учредилъ и самый обрядъ жертвоприношенія, и сверхъ того научилъ людей полезнымъ ремесламъ и укротилъ нѣкоторыхъ животныхъ, сдѣлавъ ихъ ручными и домашними. Наконецъ этотъ же самый Тваштa, умножающій силу самого Индры, сравниваемый со львомъ, постыднымъ образомъ пропадаетъ между женщинами, какъ свидѣтельствуетъ своимъ лаконическимъ языкомъ Ригведа, напоминая греческій миѳъ объ Омфалѣ, которая оженоподобила самого Геркулеса.

Сближая ведійскаго Тваштa съ Гефестомъ и Волундомъ или Виландомъ (франц. *Galant*), авторъ замѣчаетъ въ характерѣ послѣдняго соединеніе мудрости и художественности Аполлона или скандинавскаго Мимира со злобою, лживостью и коварствомъ скандинавскаго же божества Локи. Что въ основѣ миѳическихъ ковачей лежитъ представленіе объ огнѣ, явствуетъ и изъ древне-арійскаго Тваштa, который въ Ведахъ отожествляется съ Агни.

Всѣ вышеприведенныя легенды съ своими болѣе или менѣе ясными слѣдами одного и того же общаго у народовъ преданія, г. Шёбель сосредоточиваетъ къ греческому миѳу о Прометеѣ, въ томъ видѣ, какъ онъ переданъ Гезіодомъ и Эсхиломъ. Въ этомъ загадочномъ миѳѣ три или четыре разные мотива, которые трудно вывести одинъ изъ другаго. Во первыхъ, это Титанъ врагъ Зевса, ревнующій его божественному предъ собою превосходству; потомъ, это человѣкъ обманывающій божество и за то наказанный; далѣе искупитель человѣка своими страданіями, ради него добровольно на себя принятыми, и наконецъ просвѣтитель рода человѣческаго. За отсутствіемъ всякаго другаго историческаго памятника, относящагося къ той эпохѣ, когда древніе Арійцы исповѣдовали еще до извѣстной степени чистоты вѣрованіе въ единобожіе, авторъ не находитъ лучшаго пособія для болѣе яснаго анализа древнѣйшихъ миѳовъ какъ книга *Бытія*. Основываясь на этомъ источникѣ преданій, онъ такъ объясняетъ сложную личность Прометея, какъ человѣка, какъ врага соблазнителя, и какъ друга благотворителя и искупителя.

Хитрый Титанъ, не страшась Зевса и отдавая себя на служеніе человѣкамъ, похищаетъ божественный огонь, чтобы принести въ даръ людямъ. Они нуждаются въ свѣтѣ, говоритъ онъ, дабы научиться художествамъ, то-есть чтобы пользоваться плодами культуры. Но до того люди вели жизнь въ безсмертіи, въ совершенномъ благоденствіи, питая свой духъ однѣми чистыми радостями. Однако они уступили льстивому обману и свободно приняли отъ Зевсова врага пагубный даръ. Они знали, что, поступая такъ, они дѣлаютъ недобро, но они и хотѣли недобро дѣлать. Тогда Зевсъ, во гнѣвѣ на такую дерзость, изрекъ свой строгій приговоръ на Прометея и на весь человѣческій родъ. Будучи прикованъ Гефестомъ къ скалѣ, Прометей обреченъ на страшныя мученія; на землю же къ людямъ для ихъ бѣдствій и страданій была ниспослана Пандора. Впрочемъ ужасныя муки только болѣе раздражаютъ высокомѣрную строптивость Прометея. Онъ извергаетъ на Зевса свою ненависть и проклятія. Все же не перестаетъ питать надежду что будетъ освобожденъ отъ страданій. Кто же освободитъ его? Это тайна, которая откроется въ будущемъ. Между тѣмъ можно бы подумать, что

этотъ предсказанный и ожидаемый искупитель не кто другой какъ онъ же самъ, когда онъ прикованный къ скалѣ восклицаетъ: «Смотрите на позорище, глядите что̀ терплю я, *другъ самого Бога!*» Однако впослѣдствіи обнаруживается что искупилъ и спасъ Прометея Геркулесъ, сынъ Зевса, «пе безъ соизволенія самого бога», и именно: «въ угожденіе своему сыну Зевсъ смягчилъ свой гнѣвъ противъ Прометея». Таковъ въ сокращеніи весь этотъ миѳъ. Объяснить его данными въ немъ самомъ содержащимися пѣтъ никакой возможности. «Разрѣшеніе загадки, говоритъ авторъ, дано въ библейскомъ сказаніи находящемся въ книгѣ *Бытія*. Тамъ является древо познанія добра и зла, плодъ котораго дѣлаетъ человѣка богомъ, открывая его уму знаніе. Но просвѣтлѣніе это совершается путемъ извращеннымъ. Плодъ отъ древа, священный огонь, нечестиво украденъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ онъ извращается въ своихъ дѣйствіяхъ, потому что духъ сомнѣнія и начало отрицанія слова Божія возбудили человѣка совершить это нечестіе. Наказаніе не замедлило. Богъ наказалъ и соблазнителя, и его вольную жертву. Одного покаралъ Онъ предсказавъ ему конечную и полную погибель; наказалъ и жертву обмана, но вмѣстѣ съ тѣмъ дано было Адаму прозрѣть и конецъ своихъ золъ, и именно отъ человѣческаго же рода произойдетъ искупитель, который сотретъ главу змія, источникъ противубожественнаго зла, исправивъ грѣхъ перваго просвѣтленія правдою уже того просвѣтленія, которое исходитъ отъ самого Бога».

Такимъ образомъ разрозненные члены одного общаго преданія, оставившаго по себѣ слѣды въ легендахъ вѣдійскихъ, собравъ въ одно цѣлое, въ загадочной фигурѣ греческаго Прометея, французскій лингвистъ объясняетъ отдѣльные моменты этого миѳа сказаніемъ библейскимъ, которое вмѣстѣ съ тѣмъ служитъ ключомъ для открытія одного и того же общаго смысла и во всѣхъ тѣхъ вѣдійскихъ легендахъ, казавшихся до того мало между собою связанными.

Теперь перейдемъ къ преданію о потопѣ, который вмѣстѣ со столпотвореніемъ, безъ сомнѣнія, принадлежитъ къ области самыхъ раннихъ историческихъ воспоминаній человѣчества. Есть мнѣніе, что Ноевъ потопъ имѣлъ свое мѣсто только въ той западной части древнѣйшаго азіятскаго становища, въ странахъ армяно-иранскихъ, гдѣ была прародина Семитовъ и Арійцевъ, у которыхъ потому и остались въ памяти сказанія о потопѣ. Что же касается до Египтянъ и древнѣйшихъ Туранцевъ, именно Китайцевъ, которые выселились будто бы ранѣе этой гибельной катастрофы, то у нихъ не могло быть самыхъ преданій о всемірномъ потопѣ. Напротивъ того, европейскіе народы, вышедшіе изъ Азіи послѣ потопа, его помнятъ, и каждый по-своему его разсказываетъ, примѣшивая свои мѣстныя наводненія къ

доисторическому преданію о всемірной катастрофѣ [1]). Ленорманъ въ своей монографіи о вавилонскомъ потопѣ, на основаніи ниневійскихъ надписей, предлагая любопытнѣйшіе варіанты для библейскаго сказанія, ставитъ извѣстный индійскій миѳъ о Манусовомъ потопѣ въ зависимости отъ преданій семитическихъ, оказавшихъ, по его мнѣнію, несомнѣнное вліяніе на этотъ миѳъ.

Вотъ нѣкоторыя подробности изъ ассирійско-вавилонскаго сказанія о потопѣ. *Издубаръ*, второй мужъ извѣстной уже намъ богини Истаръ, послѣ долгаго царствованія, впадаетъ въ тяжкую болѣзнь и «страшится смерти, этого послѣдняго врага человѣческаго». Чтобы узнать, какимъ образомъ можно спастись отъ смерти и стать безсмертнымъ, онъ задумалъ отыскать Сиситруса, котораго сами боги, избавивъ отъ потопа, сдѣлали безсмертнымъ. Отправившись на поиски, Издубаръ встрѣчаетъ миѳическаго корабельщика, и вмѣстѣ съ нимъ построивъ себѣ ладью, плывутъ по Евфрату до самаго его устья, гдѣ на заводяхъ стоитъ дворецъ Сиситруса. На вопросъ Издубара, этотъ безсмертный отвѣчаетъ что «богиня Мамитъ, создательница судьбы, опредѣлила людямъ ихъ роковую участь; она назначила смерть и жизнь, но день смерти неизвѣстенъ». Затѣмъ, чтобъ объяснить какъ самъ онъ получилъ безсмертіе, Сиситрусъ повѣствуетъ о потопѣ, ставя свое благочестіе причиною почему онъ спасся отъ этого бѣдствія.

Когда построенъ былъ ковчегъ, все что у меня было, говорилъ Сиситрусъ, я собралъ, все что было у меня серебра и что было сѣмянъ жизни я собралъ, и помѣстилъ въ ковчегѣ; всѣхъ моихъ домочадцевъ, мущинъ и женщинъ, и полевыхъ животныхъ, и воинскихъ отроковъ ввелъ я въ ковчегъ. *Самасъ* наводилъ потопъ; такъ говорилъ онъ въ ночи: «велю я небу пролить обильный дождь, войди въ ковчегъ и затвори двери». И совершилъ я въ тотъ день празднество, въ день посвященный ему; былъ я въ страхѣ. И разразилась къ утру буря, поднялась на небосклонѣ и широко охватила все небо. Посреди гремѣлъ *Бинъ*, предъ нимъ шли *Небо* и *Сару*, престолоносцы ступали по горамъ и равнинамъ. Разоритель *Нергалъ* былъ ниспровергнутъ. *Адаръ* былъ низложенъ. *Духи* [2]) вели разрушеніе, во своей славѣ они сметали землю. Наводненіе касалось небесъ; прекрасная земля превра-

---

1) Wollschläger, *Handbuch d. vorhistor., histor. und biblisch. Urgeschichte*. 1873, стр. 66—67, 115, 126.

2) *Самасъ* — богъ солнца; *Бинъ* — богъ воздуха и бури; *Небо* — богъ планеты Меркурія, управляющій движеніемъ звѣздъ; *Сару* — спутникъ у *Небо; Нергалъ* — богъ планеты Марса, покровитель охоты и войны; *Адаръ* — богъ планеты Сатурна, халдейско-ассирійскій Геркулесъ; *Духи* (*Анунnаки*)—геніи разрушительной силы, подвластные богу *Ану*: это *Оаннесъ* у Грековъ, первое лицо высшей тріады у Ассиріянъ и Вавилонянъ, богъ Космосъ, а также первобытный хаосъ.

тилась въ пучину; и сметало съ поверхности земли, разрушало всякую жизнь на лицѣ земли: страшная буря на людей достигла самаго неба; братъ не узрѣлъ своего брата. Не пощадила она народа. И на небѣ сами боги устрашились бури и искали убѣжища. Поднялись они даже до неба *Ану*. Боги какъ псы поджали себѣ хвостъ и попадали на земь. *Истаръ*[1]) сказала слово, великая богиня проговорила свое слово: «Міръ обратился ко грѣху и тогда предъ лицомъ боговъ я предрекла зло, когда я прорекла зло предъ лицомъ боговъ, весь мой народъ былъ преданъ злу, и я такъ пророчествовала: я породила человѣка, и чтобъ онъ .... [2]) какъ рыбьи породы наполняютъ море». И вмѣстѣ съ нею пролили слезы боги; сидѣли боги на своихъ престолахъ во плачѣ; запечатались ихъ уста по причинѣ наступившаго зла. Прошло шесть дней и шесть ночей; все одолѣла буря и гроза; на седьмой день укротилась въ своей ярости гроза и улеглась буря, которая разрушала какъ землетрясеніе. Стала обсыхать земля, вѣтеръ и буря прекратились. И несло меня по морю. Виновникъ зла и весь родъ человѣческій, обратившійся ко грѣху — какъ камышъ плавали ихъ тѣла. Я открылъ окно, и свѣтъ вошелъ въ мое убѣжище, и сидѣлъ я мирно, и въ мое убѣжище проникъ миръ. Былъ я принесенъ къ берегу на предѣлахъ моря.

Причаливъ къ горѣ Низиръ, Сиситрусъ долженъ былъ ждать до семи дней. Потомъ онъ выпустилъ изъ ковчега сначала голубя, потомъ ласточку, но обѣ птицы не найдя «мѣста успокоенія» воротились. «Выпустилъ я ворона — повѣствовалъ Сиситрусъ — и онъ отправился; воронъ леталъ и видѣлъ трупы по водѣ и онъ ихъ клевалъ, залетѣлъ далеко и не возвратился. И сотворилъ Сиситрусъ жертвоприношеніе съ возліяніемъ; всѣ боги собрались около жертвенника и въ общемъ совѣтѣ обрекли спасшагося отъ потопа на безсмертіе блаженныхъ. Когда судъ былъ повершенъ, въ ковчегъ вошелъ *Белъ* [3]), взялъ меня за руку — говорилъ Сиситрусъ — вывелъ меня вонъ, вывелъ вонъ и велѣлъ мнѣ вывести съ собою жену. Очистилъ онъ землю, онъ заключилъ договоръ и привелъ весь народъ предъ Сиситруса».

Отношеніе этого замѣчательнаго сказанія къ Ноеву потопу не требуетъ объясненій. Гораздо труднѣе опредѣлить ту связь, въ какой состоитъ съ этими преданіями индійское о потопѣ Манусовомъ. Есть ли это у древнихъ Арійцевъ самостоятельное воспоминаніе о пережитой ими катастрофѣ, или сказаніе заимствованное, или по крайней мѣрѣ составленное подъ вліяніемъ чужеземнымъ? Ленорманъ, слѣдуя Бюрнуфу, полагаетъ послѣднее,

1) Въ качествѣ халдейско-ассирійской Венеры.
2) Тутъ не достаетъ въ оригиналѣ.
3) Второе лицо высшей тріады, деміургъ и владыка вселенной.

ставя индійскій миѳъ въ зависимость отъ преданій и миѳическихъ представленій племенъ семитическихъ. Самое происхожденіе его въ санскритской литературѣ относится къ эпохѣ довольно поздней, ко времени Магабгараты и Пуранъ; въ раннемъ же своемъ видѣ содержится въ брагманѣ, которая хотя и входитъ въ составъ Ригъ-Вѣды, но значительно моложе гимновъ этой Веды. Вотъ главныя черты индійскаго сказанія о потопѣ, какъ передается въ этой брагманѣ. Однажды когда Ману умывался изъ сосуда, въ руки ему попала маленькая рыбка. Она просила чтобъ онъ спасъ ее, и за это она сохранитъ его во время имѣющаго наступить потопа. Ману сначала помѣстилъ ее въ сосудѣ, а потомъ, по мѣрѣ того какъ она выростала, изъ сосуда перенесъ въ прудъ, и наконецъ изъ пруда въ море. Когда наступилъ потопъ, Ману вошелъ въ ковчегъ, и привязавъ его къ рогу той рыбы, выросшей до громадныхъ размѣровъ, плавалъ по водѣ, пока она не сбыла и наконецъ сошелъ на одну гору, которая и называется *пристанью Мануса*. Надобно знать что въ брагманѣ чудесная рыба остается безъ всякаго отожествленія съ какимъ-нибудь другимъ божествомъ, но Магабгарата сдѣлала изъ нея уже Браму, а Пураны наконецъ — Вишну.

Ленорманъ исходитъ отъ той мысли что чествованіе рыбы вообще не вошло въ составъ миѳологическихъ представленій арійскаго міровоззрѣнія, такъ что потопъ Мануса въ этомъ случаѣ представляетъ странное и какъ бы ненормальное отклоненіе отъ общаго принципа, между тѣмъ какъ у народовъ семитическихъ испоконъ-вѣку господствовалъ культъ рыбій, во главѣ котораго стоитъ *Ао*, «господинъ водъ, владыка рѣкъ, повелитель моря, правитель бездны» и т. д. Это *рыба бездны*, *рыба благодѣтельная*, *рыба спаситель*, какъ называется это божество на ниневійскихъ надписяхъ. Миѳическая рыба арійскаго Мануса есть слѣдовательно не иное что̀ какъ халдейско-ассирійскій *Ао*, который носится по волнамъ первобытнаго моря, съ туловищемъ рыбьимъ, на которомъ человѣческая голова, увѣнчанная короною. Вотъ теперь-то и слѣдуетъ указать на главнаго двигателя и виновника всей катастрофы переданной въ Вавилонскомъ сказаніи о потопѣ, которое, по Ленорману, послужило источникомъ арійскаго миѳа. Надобно знать что не кто иной какъ самъ богъ Ао увѣдомляетъ Сиситруса объ угрожающемъ всему міру потопѣ; онъ же повелѣваетъ построить ковчегъ, направляетъ его по водамъ, и наконецъ въ совѣтѣ боговъ тотъ же Ао защищаетъ Сиситруса отъ гнѣва Беля, и такимъ образомъ, въ воздаяніе за благочестіе спасенный отъ потопа удостоивается безсмертія блаженныхъ.

Этими замѣчаніями о первобытности нѣкоторыхъ историческихъ преданій я заключаю мою статью о сочиненіи г. Каспари. Благодаря эвгемеризму, котораго держится авторъ, я имѣлъ случай перейти на сторону совершенно противоположную его взглядамъ и понятіямъ, для того чтобы наглядно показать, какъ иногда могутъ сходиться, казалось бы, несовмѣстимыя крайности. Во всякомъ случаѣ надобно отдать автору справедливость въ той понятности и простотѣ, съ которыми онъ ведетъ трудный анализъ такого многосложнаго предмета какъ миѳологія и народный бытъ. Этого можно бы пожелать многимъ лингвистамъ, несмотря на всѣ ихъ ученыя преимущества.

Еще два слова. Разобранное мною сочиненіе такъ оригинально, что читателямъ не разъ могла придти мысль о его тенденціозности. Мнѣ кажется, это было бы напраслиной. Нельзя себѣ представить, чтобы серіозный ученый потерялъ столько труда и времени на составленіе двухъ объемистыхъ томовъ только ради эфемерной тенденціи, которая проходитъ вмѣстѣ съ модою. Игра не стоила бы свѣчъ. Съ своей стороны ничѣмъ лучше не умѣлъ я выразить полнѣйшую увѣренность въ ученой искренности г. Каспари, какъ посвятивъ его труду это довольно подробное изслѣдованіе.

КЛИНООБРАЗНЫЯ НАДПИСИ АХЕМЕНИДОВЪ ВЪ ИЗДАНІИ ПРОФЕССОРА К. А. КОССОВИЧА.

Inscriptiones Palaeo-Persicae Achaemenidarum etc. archetyporum typis primus edidit et explicavit Dr. Cajetanus Kossowicz. Petropoli. MDCCCLXXII.

I.

Благодаря счастливымъ условіямъ, географическимъ и историческимъ, Персія сдѣлалась землею классическою для сравнительнаго изученія народностей Востока и Запада. Находясь въ срединѣ между племенами Туранскими къ сѣверу, между Семитическою Месопотаміей и Малою Азіей къ западу и Индіею къ востоку, она служитъ болѣе или менѣе точкою отправленія для изслѣдованій и по Туранскимъ народностямъ съ нею соприкосновеннымъ, и по Семитическимъ, съ которыми она состояла во взаимномъ вліяніи культурномъ, и тѣмъ еще болѣе по сравнительному изученію индоевропейскихъ племенъ, такъ какъ древніе Персы нѣкогда составляли одно нераздѣльное цѣлое съ Индусами, извѣстное въ наукѣ подъ именемъ тѣхъ *Аріевъ* или *Арійцевъ* вмѣстѣ съ которыми когда-то имѣли одну общую прародину Греки, Германцы, Славяне и другіе европейскіе народы. До какой степени удержалась между Персами память объ этомъ первобытномъ сродствѣ видно изъ того что и понынѣ свою страну называютъ они *Ираномъ*, а это имя, чрезъ его древнюю форму *Эранъ*, происходитъ отъ первоначальнаго *арья* или *арія*, что̀ значитъ *благородный*, *преданный*, *вѣрный*[1]). Еще

---

1) Въ Ведахъ *ари* употребляется и въ смыслѣ отца, родоначальника. См. *Русск. Вѣстн.* 1873 № 10, стр. 732.

царь Дарій на надгробной надписи (въ Накши-Рустами) называетъ себя: «Сынъ Гистаспа, Ахеменидъ, *Парса* (то-есть Персіянинъ), сынъ Парсы, *Арія*, изъ племени *Аріевъ*» (Коссов. *Inscript.* Interpret. 76).

Отдѣлившись отъ своихъ сродичей-Индусовъ, направившихся на юго-востокъ, Эранцы, утвердившись на юго-западной Азіи, стали мало-по-малу обособлять свою національность, сближаясь съ народами семитическими, между которыми Ассирійско-Вавилонскій своею незапамятною культурой долженъ былъ оказать рѣшительное вліяніе на грубый, воинственный бытъ этого арійскаго племени. Очевидное тому доказательство представляютъ уже клинообразныя надписи персидскихъ царей, по начертаніямъ сходныя съ надписями Нинивіи, начало которыхъ на семитической почвѣ возводятъ къ тѣмъ доисторическимъ временамъ, когда на правомъ берегу рѣки Тигра процвѣталъ одинъ изъ самыхъ древнѣйшихъ городовъ въ мірѣ, построенный еще халдейскими старожилами и извѣстный подъ именемъ *Шумиръ* (нынѣ *Самира*), чтò въ переводѣ значитъ *городъ языка*[1]). Хотя миѳологія эранская въ общихъ основахъ, какъ увидимъ, коренится на арійскихъ преданіяхъ Ведъ, однако многія особенности ея не иначе могутъ быть объяснены какъ сближеніемъ съ преданіями семитическими. Самое изображеніе верховнаго божества эранскаго *Агура-Мазды* или *Оромазда*, иначе *Ормузда*, встрѣчаемое на памятникахъ Ахеменидской династіи (Коссов. *Inscript. Archetypa*, 49, 52, 57, 70, 72, 73), обязано своимъ происхожденіемъ, какъ полагаютъ ученые[2]), вліянію вавилонскому, да и вообще для громадныхъ сооруженій въ своей имперіи древніе персидскіе цари брали строителей изъ странъ Тигра и Евфрата.

Эта могущественная имперія, возникшая на развалинахъ сокрушенныхъ ею древнихъ царствъ Ассиріи, Вавилона, Египта, предназначена была потомъ въ исторіи всемірной цивилизаціи служить связующимъ звеномъ между преданіями ранняго просвѣщенія этихъ народовъ и классическою Греціею, отъ которой ведетъ свое начало цивилизація европейская. Народности юго-западной Азіи, сначала семитическія, потомъ персидская, въ теченіе столѣтій оказывали вліяніе на Грецію, самое многостороннее, столько же въ практическомъ быту, въ усвоеніи удобствъ жизни, въ насажденіи и разведеніи на греческой почвѣ культурныхъ растеній и домашнихъ животныхъ, сколько и въ отношеніи умственномъ, въ миѳологіи и художествахъ, какъ напримѣръ, въ развитіи культа Афродитѣ, Геркулесу, Аполлону, даже

---

1) Гаркави, *О древнѣйшемъ нынѣ существующемъ городѣ во всемъ мірѣ*, съ *Журн. Минист. Народн. Просв.* 1872 № VIII, стр. 325.

2) Layard, *Discoveries* 606, 607; см. у Шпигеля, *Eranische Alterthumskunde*, томъ 2-й 1873 стр. 24—25.

въ аттрибутахъ при нѣкоторыхъ божествахъ, каковы павлинъ при Герѣ или Юнонѣ, или бѣлые голуби при Афродитѣ[1]), наконецъ самые подробности въ нѣкоторыхъ формахъ греческаго искусства, какъ напримѣръ ложчатые стволы колоннъ и завитки іонической капители, находятъ себѣ оригиналы въ первообразахъ искусства ассирійскаго и финикійскаго[2]), усвоенныхъ и зодчими Персидскаго царства (Коссов. *Inscript. Archetypa* 65, 100, 101, 124).

Въ отплату за вліянія Востока на Грецію, запечатлѣнныя наконецъ тяжелою рукою персидскихъ погромовъ, завоеванія Александра Македонскаго, давъ широкую историческую основу общенію Европы съ Азіею и Африкою, открыли новые пути для обратнаго теченія вліяній греческой цивилизаціи уже съ запада на востокъ. Баснословныя сказанія объ этомъ завоевателѣ, сложенныя изъ разныхъ элементовъ, восточныхъ и западныхъ, и сначала обработанныя на классической почвѣ греко-римской, были перенесены въ этой уже обработкѣ въ литературу персидскую, откуда черезъ Византію и Аравитянъ распространились въ средніе вѣка почти по всей Европѣ[3]).

Новѣйшія изслѣдованія по средневѣковой литературѣ и древне-христіанской археологіи, указывая въ томъ и другомъ несомнѣнные слѣды восточнаго происхожденія, придаютъ новую цѣну юго-западной Азіи и той же Персіи, въ которой долгій періодъ владычества Сассанидовъ (226 — 641 по Р. Х.) оказалъ громадное содѣйствіе въ передачѣ восточныхъ преданій, вѣрованій и представленій европейскимъ народамъ, частію посредствомъ азіятскихъ дикарей, нахлынувшихъ въ Европу въ эпоху такъ-называемаго нашествія народовъ, частію черезъ Византію, по ея постояннымъ сношеніямъ съ Сассанидами. Такими путями между прочимъ объясняется не только общій стиль византійскаго искусства, обремененный украшеніями, но и множество мелкихъ подробностей въ орнаментахъ, какъ византійскихъ, такъ и въ романскихъ, напоминающихъ чудовищныя сочетанія человѣческихъ формъ съ звѣриными, встрѣчаемыя въ древнѣйшихъ памятникахъ искусства юго-западной Азіи. Какъ далеко и въ какомъ обиліи разносились по свѣту издѣлія Сассанидскихъ мастерскихъ, можно судить по тому что

1) См. въ *Русск. Вѣстн.* 1873 № 4, стр. 580 и слѣд. Слич. также Кондакова *Памятникъ Гарній* 1873 стр. 122 и слѣд.

2) См. ассирійскія и финикійскія колонны у Ребера, *Kunstgeschichte des Alterthums.* 1871 года, стр. 65 и 137.

3) Сказаніе объ Александрѣ Великомъ у Эранцевъ, см. у Шпигеля въ *Eranische Alterthumskunde* II, 582 и слѣд. Слич. также у Гріона, *I nobili fatti di Alessandro Magno*, 1872, года, въ 3-й главѣ введенія, о баснословномъ Александрѣ на Востокѣ, стр. LXIV и слѣд.

замѣчательные образцы этого искусства изъ серебра и золота довольно часто попадаются въ курганахъ по разнымъ концамъ Россіи.

Сверхъ указаннаго мною общаго для всемірной цивилизаціи значенія Эранцевъ, для насъ Русскихъ народъ этотъ имѣетъ еще интересъ спеціальный. Вопервыхъ, по отношенію къ Скиѳамъ, заселявшимъ южныя страны нашего отечества, отъ Дона до Дуная, такъ какъ племена эти по господствующему въ наукѣ мнѣнію признаются эранскаго происхожденія. Если мнѣніе это окончательно утвердится, то по столкновеніямъ Славянъ со Скиѳами надобно будетъ предположить о доисторическомъ вліяніи эранской народности на славянскую. Вовторыхъ, Кавказъ съ Грузіею и Арменіею представляютъ не менѣе существенные пункты соприкосновенія для для русской исторіи съ Эраномъ. Арменія, упоминаемая на надписяхъ Дарія между провинціями его царства, и по географическому положенію и этнологическому сродству имѣла для Эрана особенно важное значеніе, начиная отъ доисторическихъ преданій вавилонско-эранскихъ о райской прародинѣ, примыкавшей къ горамъ Арменіи, и до Моисея Хоренскаго (въ V вѣкѣ по Р. Х.), лѣтопись котораго составляетъ одинъ изъ источниковъ иранской исторіи[1]). Мнѣніе о вліяніи Грузіи на древнѣйшее церковное искусство въ Россіи находитъ себѣ историческую опору въ свидѣтельствѣ Кіево-Печерскаго Патерика о пребываніи въ Кіевѣ еще въ XI вѣкѣ Армянъ, которые отличались своею образованностью. Такъ въ житіи преподобнаго Агапита упоминается «врачъ нѣкто, родомъ и вѣрою Армянинъ, хитръ зѣло въ врачеваніи, яко же прежде того не быти таковому».

Изъ сказаннаго мною достаточно уже видно почему такой русскій оріенталистъ, какъ профессоръ Коссовичъ, соединившій съ знаніемъ древне-арійскихъ языковъ еврейскій и другіе семитическіе, избралъ своею спеціальностью Эранъ. Еще въ 1861 году, въ VIII т. *Трудовъ* восточнаго отдѣленія Археологическаго общества, напечаталъ онъ *Четыре статьи изъ Зендавесты*, съ присовокупленіемъ транскрипціи, русскаго и латинскаго переводовъ, объясненій, критическихъ примѣчаній, санскритскаго перевода и сравнительнаго глоссарія. Сочиненіе это, вышедшее тогда же и отдѣльнымъ изданіемъ, обогатило русскую лингвистическую литературу, предложивъ ясные и точные результаты по изслѣдованіямъ эранскихъ древностей, провѣренные критически. Послѣ того для публики европейской напечаталъ онъ на латинскомъ языкѣ тоже съ примѣчаніями и переводомъ, въ 1865 году, десять статей изъ Зендавесты, въ 1868 году семь пѣсней или гимновъ Заратустры (Зороастра) изъ такъ называемыхъ въ Зендавестѣ *гатъ*[2]),

1) Spiegel, *Eranische Alterthumskunde*, I томъ 1871 года, стр. 210 и 496.
2) *Sendavestae decem excerpta*. Paris 1865.—*Gata Ahunavaiti*. Petropoli 1868.

и наконецъ въ 1872 году великолѣпное зданіе *Древне-персидскихъ надписей Ахеменидовъ*, означенное въ заглавіи этой статьи изданіе, въ которомъ ученый оріенталистъ вполнѣ умѣлъ воздать подобающую честь изслѣдуемымъ имъ памятникамъ, давъ ученой публикѣ въ возможно роскошной типографической обстановкѣ многочисленныя воспроизведенія ихъ, и не только въ клинообразномъ шрифтѣ самыхъ надписей, но и въ рисункахъ какъ самыхъ камней на которыхъ начертаны надписи, такъ и другихъ памятниковъ персидскаго искусства, а равно и самыхъ мѣстностей гдѣ они находятся, причемъ издатель воспользовался всѣми лучшими иллюстрированными сочиненіями по этому предмету, и прежними и новѣйшими: такъ что книга г. Коссовича въ этомъ отношеніи можетъ до нѣкоторой степени замѣнить цѣлую библіотеку рѣдкихъ и дорогихъ сочиненій, каковы изданія Шардена, Де-Бруинса, Кер-Портера, Фландена, Тексье, Лаярда, Ролинсона и др. Къ изданію надписей клинообразнымъ алфавитомъ г. Коссовичъ присовокупилъ латинскую транскрипцію ихъ и переводъ на латинскій языкъ, со множествомъ самыхъ подробныхъ объясненій, грамматическихъ, археологическихъ и историческихъ, и наконецъ сравнительный глоссарій, въ которомъ эранскія слова Ахеменидскихъ надписей возводятся къ формамъ Зендавесты, низводятся къ позднѣйшимъ персидскимъ и армянскимъ, и сближаются съ родственными имъ въ прочихъ индо-европейскихъ, причемъ особенное вниманіе обращено на формы славянскихъ нарѣчій.

Чтобы оцѣнить то высокое значеніе какое имѣютъ для науки изданныя г. Коссовичемъ надписи, надобно бросить взглядъ вообще на источники эранской исторіи и древностей. Несмотря на точное свидѣтельство Библіи о какой-то *Памятописной книгѣ отцовъ* или *Памятныхъ книгахъ дней* (*Ездры* 4, 15; *Есѳири* 6, 1), въ которыхъ Персы вели свою лѣтопись, всѣ дошедшіе до насъ источники эранскихъ древностей, за исключеніемъ сказанныхъ надписей, носятъ на себѣ слѣды или позднѣйшихъ передѣлокъ и подновленій, или относятся къ недавнему времени, уже къ эпохѣ магометанской. Даже пресловутая Зендавеста или Авеста, несмотря на первобытные слѣды ея происхожденія, должна уступить въ древности надписямъ, уже по тому только что дошла до насъ въ позднихъ спискахъ, такъ какъ вообще восточныя рукописи не могутъ похвалиться своею долговѣчностью. Такимъ образомъ, какъ для религіи и миѳологіи Эрана, такъ и для его исторіи мы имѣемъ двоякаго рода источники, древнѣйшіе и позднѣйшіе. Въ первомъ случаѣ древнимъ источникомъ служитъ *Зендавеста*, а позднѣйшими толкованія ея со множествомъ распространеній схоластическаго, историческаго, и миѳологическаго содержанія, на позднѣйшемъ нарѣчіи пеглевійскомъ, въ разныхъ книгахъ, изъ которыхъ особенно извѣстны *Минохиредъ* и пре-

имущественно *Бундегешъ*. Ученые воспроизводя древне-эранскую религію пользуются въ равной степени обоего рода источниками, дополняя краткіе и темные намеки Зендавесты поздними толкователями. Даже когда переводятъ зендскіе тексты, то вносятъ въ свой переводъ взгляды и соображенія пеглевійскихъ ученыхъ, какъ это дѣлаетъ Шпигель. Другіе, какъ Гаугъ, исходя отъ положенія о первобытномъ сродствѣ Эранцевъ съ Индусами, сближаютъ Зендавесту съ индійскими Ведами, и только ими одними ограничиваютъ свои толкованія при переводѣ Зороастрова текста. Вслѣдствіе такого противоположнаго взгляда на одинъ и тотъ же предметъ, самые переводы зендскихъ гимновъ (или *гатъ*) сдѣланные Шпигелемъ и Гаугомъ такъ между собою различны и противорѣчивы другъ другу, что нельзя никоимъ образомъ повѣрить, чтобы оба переводчика имѣли подъ руками одинъ и тотъ же оригиналъ. Довольно одного этого факта, на который недавно обратилъ вниманіе знаменитый ведистъ Ротъ съ своею обычною проницательностью и остроуміемъ[1]), чтобы видѣть какъ еще мало оцѣнены въ наукѣ источники эранской древности по ихъ достоинству и взаимному отношенію. Отсюда понятно, что первое между ними мѣсто по точности и документальности своихъ свидѣтельствъ должны занимать надписи Ахеменидовъ, поскольку онѣ касаются религіозныхъ понятій и миѳологіи Эрана[2]). Еще драгоцѣннѣе эти свидѣтельства оказываются для исторіи, и особенно потому что всѣ другіе источники по этому предмету не только противорѣчатъ другъ другу, но даже вовсе о различныхъ предметахъ говорятъ. Источники эти, или греческіе писатели и особенно Геродотъ, или позднѣйшіе мѣстные лѣтописцы и поэты изъ періода Сассанидовъ и слѣдующаго затѣмъ времени владычества Аравитянъ. Представителемъ этихъ послѣднихъ источниковъ является знаменитая Царственная Книга поэта *Фирдоси* (X—XI в.). Лѣтописи Сассанидскія, въ IX столѣтіи переведенныя на арабскій языкъ, равно какъ и Фирдоси, ведутъ исторію Эрана отъ сотворенія міра и отъ боговъ и въ длинномъ рядѣ миѳовъ и историческихъ сказокъ повѣствуютъ о чудесныхъ похожденіяхъ героевъ и богатырей, въ родѣ французскихъ Chansons de geste, и доводятъ свою миѳическую исторію до баснословнаго *Сасана*, чтобы его личностью связать будто бы отъ него пошедшую династію Сассанидовъ съ древнѣйшими царственными героями Эрана. Что же касается до Геродота и другихъ классическихъ источниковъ, то весь интересъ персидской

---

1) Roth, *Beiträge zur erklärung des Avesta Zeitschrift der deutsch.-morgenländ. Gesellschaft* 1871 года № 1 и 2, стр. 29 и сл. На такое состояніе науки г. Коссовичъ указывалъ еще въ 1861 году въ своемъ предисловіи къ *Четыремъ статьямъ изъ Зендавесты* стр XIV.

2) О тождествѣ религіозныхъ основъ въ надписяхъ и Авестѣ см. у Виндишмана, *Zoroastrische Studien* 1863 года, стр. 121 и слѣд.

исторіи сосредоточивается для нихъ въ тѣхъ временахъ, когда Персы вошли въ столкновеніе съ Греціею. Это именно эпоха Ахеменидовъ, къ которой относятся изданныя г. Коссовичемъ надписи. Не имѣя ничего общаго съ баснословіемъ Фирдоси и другихъ позднѣйшихъ писателей, эти клинообразные памятники своими современными событіямъ свидѣтельствами не только подтверждаютъ Геродота и служатъ его извѣстіямъ критическою повѣркою, но и во многомъ дополняютъ какъ этого, такъ и другихъ древнихъ историковъ [1]).

Такимъ образомъ, персидскія надписи, составляя для изслѣдователей документальную опору въ критической разработкѣ древнихъ памятниковъ эранской старины, религіозной и бытовой, вмѣстѣ съ тѣмъ предлагаютъ драгоцѣнныя современныя свидѣтельства о блистательномъ періодѣ царственной династіи Эрана, когда странѣ этой предназначено было явить свое всемірное значеніе въ исторіи человѣчества. Это не только лѣтописи прошедшаго, начертанныя на камнѣ, но и живые слѣды государственной жизни и политики, которые Дарій Гистаспъ, Ксерксъ, Артаксерксъ и другіе цари отъ своего имени оставили по себѣ въ воздвигнутыхъ въ честь имъ памятникахъ.

Эранъ составляетъ исключительное явленіе въ ряду азіятскихъ народностей, коснѣвшихъ внѣ историческаго развитія въ своемъ заколдованномъ кругу миѳа и сказки. Воспринявъ въ себя лучшіе живительные соки арійской и семитической цивилизаціи, онъ не остановился при результатахъ прошедшаго и съ незапамятныхъ временъ воспитывая себя на *памятописныхъ книгахъ отцовъ*, самъ создалъ себѣ исторію изъ громкихъ дѣлъ и событій, и не только умѣлъ внушать другимъ народамъ всесвѣтную о себѣ молву, занесенную въ классическія лѣтописи Греціи, но и самъ оцѣнилъ свое прошедшее, оставивъ по себѣ имъ самимъ начертанную исторію въ этихъ монументальныхъ надписяхъ. Тысячелѣтнее вліяніе Персіи на всемірную цивилизацію состоитъ не въ однихъ только погромахъ и завоеваніяхъ, а преимущественно въ тѣхъ міровыхъ идеяхъ и плодахъ ранней азіятской цивилизаціи, которые при посредствѣ этихъ внѣшнихъ событій Персія передавала человѣчеству. Чтобы во всей полнотѣ понять глубокое значеніе клинообразныхъ начертаній, надобно видѣть въ нихъ не одно высокомѣріе царственныхъ военачальниковъ, но именно тотъ историческій смыслъ, который, устрояя и обозрѣвая настоящее, указываетъ на его твердую опору въ прошедшемъ. Потому для точной оцѣнки этихъ памятниковъ письменности, согласно самому существу ихъ, надобно поставить ихъ въ центрѣ

1) См. у Шпигеля въ *Eranische Alterthumsk.* Т. 2, отъ стр. 300 и далѣе.

всего историческаго бытія Эрана, примкнувъ къ нимъ и прошедшее, на которомъ они коренятся, и послѣдовавшее за ними, которому они служатъ зерномъ развитія.

II.

Эранцы вмѣстѣ съ предками Индусовъ, какъ уже замѣчено, составляли нѣкогда одну нераздѣльную группу племени древне-арійскаго, и прежде чѣмъ выдѣлиться изъ этой группы, сообща съ своими сродичами выработали себѣ общія начала народности, запечатлѣнныя сродствомъ быта и вѣрованій лежащихъ въ основѣ Зендавесты и Вѣдійскихъ гимновъ и обрядовъ. Исторія застаетъ Эранцевъ раздѣленными на племена, изъ которыхъ одни еще вели жизнь кочевую, повинуясь толчку данному при выселеніи изъ древнѣйшихъ становищъ, другія успѣли уже снискать осѣдлость и знали земледѣліе, которымъ, благодаря мѣстнымъ условіямъ, они занимались успѣшнѣе нежели родственные имъ Индусы.

Дѣленіе Эрана на области *(dahyus)* и кланы *(vith)*, приводимое на надписяхъ Дарія, по самой терминологіи своей восходитъ къ Авестѣ и древнѣйшимъ преданіямъ той первобытной эпохи, когда путемъ естественнаго расположенія изъ отдѣльныхъ семей слагались роды, племена и общины. Низшая степень обозначается жильемъ вмѣщающимъ въ себѣ одну пару или тягло, затѣмъ слѣдуетъ кланъ *(виш*, въ надп. *vith)*, состоявшій изъ 15 паръ, далѣе — родъ (*zantu*), изъ 30 паръ, и наконецъ община или область (*daghu*, *danhu dahyus)*, по малой мѣрѣ изъ 50 паръ. Каждый изъ этихъ четырехъ союзовъ, по Авестѣ, имѣетъ своего главу или начальника, подъ названіемъ начальника дома или домовладыки, начальника клана (*вишпаити*), начальника рода (*зантупаити*) и начальника общины или области[1]). Согласно органическому отношенію семьи къ роду-племени, и національныя преданія и религія Эрана первоначально коренились въ семьѣ, откуда ши-

---

1) Эранск. *виш* или *вит* — въ Санскр. *веша* (домъ) и *виш* (народъ), греч. οἶκος, лат. *vicus*, готск. *veihs*; у Славянъ не только *весь* (цс. *вьсь*) деревня, селеніе, но и *vaika* — городъ (у Полабск. Славянъ, см. Шлейхера, *Laut-und Formenlehre d. Polabischen Sprache* 1871 § 56); что же касается до литовск. языка, то сродственная форма *vesz* употребляется въ немъ въ сложныхъ словахъ, и литовск. *veszpatis* — господинъ вообще — по звукамъ вполнѣ соотвѣтствуетъ эранскому *вишпаити*; санскр. *вишпати* имѣетъ тоже какъ и въ Литовскомъ, уже позднѣйшій смыслъ царя, а не родоначальника, какъ у Эранцевъ. Въ пруссо-литовск. *waispatti* — госпожа, хозяйка, домовладыка. — Эранск. *занту* въ санск. *джанту*, отъ *джан* — рождать; гр. γένος, лат. *genus*, готск. *knods* и *kuni* (откуда *kunings*=кънязь). — Что же касается до эранск. *dahyus*, *dahâys* — область, провинція, то г. Коссовичъ въ Глоссаріи къ надписямъ, сближаетъ это слово съ Вѣдійскимъ *dasyu* (*dâsa*) — чужеземецъ Арійцамъ, разбойникъ, врагъ, рабъ. Замѣчу кстати одинъ разъ навсегда что санскритскому *s* соотвѣтствуетъ въ эранскомъ *h*.

роко распространялись въ тѣ родовые и племенные союзы, которые не забывали своего корня въ семьѣ. По священнымъ книгамъ этого народа, вмѣняется не однимъ жрецамъ, но и всему народу возносить къ божеству молитвы, ибо голосъ всякаго молящагося доходитъ до Агура-Мазды, такъ что обрядъ и славословіе Авесты стоятъ еще на той первобытной ступени Вѣдійскаго періода, когда и то и другое еще не перешло въ исключительное достояніе жреческой касты.

Сродство обоихъ древне-арійскихъ племенъ, Эранцевъ и Индусовъ, возводится до глубокой древности въ нѣкоторыхъ религіозныхъ представленіяхъ и преданіяхъ[1]). Вопервыхъ, вѣдійскій *Сома* у Эранцевъ чествовался въ грамматически родственной формѣ *Гаома*. Древніе Арійцы въ сокѣ растенія называемаго этими именно словами (въ лат. перев. asclepias acida) видѣли источникъ жизни, божество дарящее само себя людямъ, дабы ихъ возвести до себя. Это было и растеніе, и напитокъ безсмертія, амврозія (санскр. *амрита*) а также и самъ богъ. Выжиманіе изъ этого растенія сока и вкушеніе выжатой влаги сопровождается, какъ въ Вѣдахъ, такъ и въ Авестѣ, особыми обрядами и славословіями. По миѳу божество это состоитъ въ связи съ *Кришану* у Индусовъ или *Керешани* у Эранцевъ. По Вѣдамъ стрѣлокъ Кришану стережетъ растеніе Сома и ранитъ сокола (самого Индру), когда этотъ послѣдній похищалъ Сому[2]). Эранскія преданія не знаютъ подробностей о своемъ Керешани, но все же причисляютъ его ко врагамъ Гаомы. Другимъ врагомъ этого же божества называютъ они *Гандареву*, который въ послѣдствіи является просто демономъ, живущимъ въ водѣ. У Индусовъ не одинъ *Гандарба*, но цѣлая ихъ толпа: это божества воды и облаковъ и стражи Сомы. Между прочими божествами общими обоимъ племенамъ, надобно упомянуть о *Митрѣ*, божествѣ свѣта, которое было заимствовано классическими народами у Персовъ, и получило потомъ всемірную извѣстность.

Столько же родственны племена эти и по основамъ героическихъ сказаній. Индусскій *Яма* — первый человѣкъ и первый на землѣ смертный, вмѣстѣ съ тѣмъ и царь въ царствѣ отцовъ или умершихъ родителей, чествуется и у Эранцевъ въ формѣ *Има* какъ первый царь и родоначальникъ баснословныхъ династій царственныхъ, но онъ не умираетъ, а удаляется отъ смертныхъ въ райское жилище[3]). Отцомъ индусскаго Ямы слыветъ

1) См. Виндишмана *Zoroastr. Studien*, Коссовича предисловіе къ *Четыремъ статьямъ Зендавесты*, Шпигеля *Eran* 1863 и *Eranische Alterth*. 1871—73. Архимандрита Хрисанѳа, *Религіи древняго міра*, 1873, стр. 487 и слѣд.

2) *Русск. Вѣст*. 1873, № 10, стр. 756.

3) *Имо кшаето* (то-есть Има сіяющій, блистательный) измѣнилось въ послѣдствіи въ *Дземшидъ*.

Вивасватъ, эранскаго Имы — *Вивангатъ*. Индусскій *Трита* (слич. греч. Τρίτων) у Эранцевъ *Траэтаона* (позднѣйшая форма — *Фредунъ*). Тотъ и другой поражаютъ треглаваго змія. Если въ индусскомъ зміи еще явствуютъ слѣды миѳологіи природы въ представленіи облака, то Эранцы уже локализовали своего змія *Дагаку*, сдѣлавъ его царемъ Вавилонскимъ, согласно библейскому свидѣтельству о вавилонскомъ зміи (*Пророч. Даніила*, 14, 23—27), о чемъ будетъ рѣчь впереди. У Индусовъ Трита прозывается *Аптія*, то-есть водорожденный или повелитель воды, у Эранцевъ Траэтаона — сынъ *Атвіи* (*Аптіи*). Далѣе *Кавья Ушанасъ* вѣдійскій—у Эранцевъ *Кава Ушанъ* (*Кава Ушъ*, позднѣйшее *Кай Каусъ*), какъ апокрифическій Соломонъ, въ своихъ великолѣпныхъ сооруженіяхъ пользуется пособіемъ демоновъ и потомъ служитъ первообразомъ сказочнаго Александра Великаго: какъ этотъ послѣдній возлетаетъ на небо на крылатыхъ звѣряхъ, или грифахъ, такъ эранскій герой — на орлахъ возносящихъ его тронъ [1]), подробность, какъ увидимъ, состоящая въ связи съ иконографическимъ типомъ Агура-Мазды и другихъ божествъ. Наконецъ надобно упомянуть о *Кирѣ*, къ которому относится старшая изъ ахеменидскихъ надписей и о которомъ столько баснословнаго повѣствуетъ Геродотъ. Этому имени соотвѣтствуетъ индусское *Куру*, о борьбѣ котораго съ Пандавасъ разсказываетъ индусскій эпосъ. Замѣчательно, что до настоящаго времени въ сѣверномъ Иранѣ сказываются сказки о нѣкоторомъ героѣ подъ именемъ *Куроглу* (то-есть *сынъ Кура* или *Кира*). Какъ Индусы знали на сѣверѣ какой-то баснословный народъ Куру, проводящій блаженную жизнь, такъ это же собственное имя на сѣверѣ Ирана локализовалось въ названіи рѣки *Куру*, сохранившей и доселѣ это наименованіе, точно такъ какъ въ Иранѣ же двѣ рѣки по имени царственнаго героя назывались *Камбизы* и двѣ — *Камбизены*. Такая локализація историко-эпическихъ личностей, напоминающая намъ олицетвореніе Дуная, Дона, Волхова въ видѣ богатырей носящихъ эти имена, на почвѣ эранской объясняется, какъ увидимъ, не небесными потоками, въ дождѣ и ливнѣ низвергающимися на землю, какъ учитъ миѳологія природы, а преданіями космографическими о рѣкахъ, на которыхъ были раннія становища народовъ или которыя составляли границы населенной страны.

Въ религіи Заратустры или Зороастра, обыкновенно видятъ не постепенное развитіе общихъ началъ религіи Вѣдійской, а ея крутую реформу. Это доказываютъ самымъ названіемъ божествъ вообще въ миѳологіяхъ Ирана и Индіи. Первобытное названіе бога у Арійцевъ *дѣва* [2]), сохранив-

1) Въ *Рус. Вѣст.* 1873, № IV, стр. 644.

2) Отъ корня *див*; вѣдійск. *діаусъ*—небо, лат. *deus*, *divum*, греч. Ζεύς. Διός и пр.

шееся у родственныхъ европейскихъ народовъ, перешло у Эранцевъ въ наименованіе не добрыхъ, а напротивъ — злыхъ демоновъ, къ которымъ отнесенъ и самъ *Индра*, причисляемый въ Ведахъ къ главнѣйшимъ божествамъ вмѣстѣ съ *Варуною* (*Уранъ*), *Агни* (огонь) и др. Съ другой стороны, санскритскій *асура*, въ смыслѣ живоноснаго, животворящаго, въ Ведахъ эпитетъ божествъ и всякой святыни, въ этомъ же смыслѣ принятъ и у Эранцевъ въ формѣ *агура* (въ надписяхъ *аура* — господинъ, госпожа), слово вошедшее въ составъ наименованія высшаго ихъ божества: *Агура-Маздâ* (въ надписяхъ *Аура-Маздâ*[1]), тогда какъ у Индусовъ, въ періодъ брагманскій, *Асуры* перестали быть свѣтлыми божествами и являются врагами божественныхъ *Дѣвовъ*. Такія рѣзкія противорѣчія въ религіи двухъ родственныхъ племенъ могли бы служить сильнымъ подтвержденіемъ новѣйшей теоріи, которая въ раннихъ религіозныхъ переворотахъ даетъ слишкомъ много значенія борьбѣ жрецовъ[2]), еслибы только арійская старина могла намъ дать точныя свидѣтельства о такой борьбѣ. Потому Шпигель склоняется къ мнѣнію, что въ этомъ противорѣчіи надобно видѣть случайность, исключеніе, при общемъ сродствѣ эранской религіи съ вѣдійскою, хотя, впрочемъ, не въ свою пользу и приводитъ онъ тотъ фактъ что и Германцы, принявъ христіанство, также враждебно отнеслись къ своимъ прежнимъ языческимъ богамъ, назвавъ ихъ демонами[3]). Но если у народовъ европейскихъ такой религіозный переворотъ совершился вслѣдствіе принятія христіанства, то и въ Эранѣ аналогическое этому перевороту явленіе въ низведеніи вѣдійскихъ божествъ свѣтлыхъ до злыхъ демоновъ не надлежитъ ли объяснять не случайностью, а тоже какимъ-либо бытовымъ и нравственнымъ потрясеніемъ, глубоко проникнувшимъ всю жизнь.

Такимъ событіемъ въ эранской жизни, между прочимъ, надобно признать ея сближеніе съ раннею культурою семитическихъ племенъ. Этимъ путемъ объясняютъ ученые тотъ процессъ, которымъ Эранъ выработалъ себѣ отвлеченную идею о единомъ Богѣ—Творцѣ всего міра. «Какъ еврейскій Егова, говоритъ Шпигель[4]), такъ и Агура-Мазда есть единый Богъ, который все творитъ, и всѣ прочія существа, какъ бы они высоко ни стояли, не болѣе какъ его твореніе. Воззрѣніе это повсюду встрѣчается въ Авестѣ». Такъ же понималъ божество и царь Дарій, слѣдующими словами начиная

---

1) *Маздâ*—эпитетъ при *Агура* (*Асура*), и означаетъ—*обладающій великою мудростью, премудрый*. Оба эти слова на надписи Ксерксовой склоняются отдѣльно: *Аураиа Маздаиâ*. (Коссов., *Inscript*. Interpret. 50 и 97; Transcr. 45).

2) Caspari, *Die Urgeschichte der Menschheit*, II, 157 и слѣд.

3) *Eranische Alterthumsk*. I, 444.

4) *Eranische Alterthumsk*, I, 454.

свои торжественные манифесты на надписяхъ: «Великъ Богъ Агура-Мазда; онъ сотворилъ сію землю и оное небо сотворилъ, и человѣка сотворилъ, и его превосходство (надъ прочими животными), и Дарія поставилъ царемъ, единаго царя надъ многими, единаго надъ ними правителя». (Коссов., *Inscript.*, Interpr. 59, 76).

Отвлеченному понятію о единомъ Богѣ-творцѣ соотвѣтствуетъ въ эранскомъ ученіи отвлеченное же понятіе о началѣ змомъ, которое въ своемъ противоположеніи началу благому и составляетъ такъ-называемый *дуализмъ* эранской религіи. Это злое божество именуется *Анго-Маинью* (ново-персидское *Агарманъ*, *Агреманъ*), то-есть Ариманъ[1]). Что отвлеченное понятіе преобразовалось въ опредѣленный типъ верховнаго существа уже въ послѣдствіи, видно изъ того что въ Авестѣ имя это обыкновенно замѣняется разными выраженіями имѣющими смыслъ вообще злаго, недобраго духа, и только въ позднѣйшихъ памятникахъ стало общеупотребительнымъ и господствующимъ. На древнихъ надписяхъ его вовсе не встрѣчается. Какъ Агура-Мазда, по эранскому ученію, властвуетъ надъ благими богами и духами, такъ Ариманъ надъ злыми, которые только со времени Заратустры перестали являться на землѣ въ человѣческомъ образѣ. Хотя оба верховныя существа эранскаго дуализма испоконъ вѣку были и есть, но между ними то существенное отличіе что Агура-Мазда также вѣчно и пребудетъ, тогда какъ владычеству Аримана нѣкогда настанетъ конецъ. И въ твореніи міра они между собою далеко не равны. Хотя Ариманъ есть творецъ всего злаго, какъ Агура-Мазда творецъ всего благаго, но этотъ послѣдній творилъ независимо и самостоятельно, тогда какъ творчество Аримана есть такъ-сказать оппозиціонное: оно уже предполагаетъ предъ собою сотворенное благимъ творцомъ и направлено къ ниспроверженію и разрушенію всего благаго или по крайней мѣрѣ къ его вреду.

Нѣтъ сомнѣнія, что этотъ дуализмъ своими началами восходитъ къ раннему періоду религіозныхъ воззрѣній обоихъ арійскихъ племенъ въ Азіи, оставившему по себѣ преданія въ Ведахъ о борьбѣ свѣта со тьмою, но только у Эранцевъ получилъ онъ такое широкое развитіе и былъ возведенъ въ принципъ нравственный. Дуализмъ буддійскій, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ[2]), ставятъ въ зависимость отъ эранскаго. Злое начало или Ариманъ имѣетъ въ Авестѣ между прочимъ эпитетъ *маирьо* (отъ *мар* —

1) *Маинью* значитъ духъ вообще (отъ *ман*, *мнить*), *ангро*—разрушающій, ниспровергающій; такъ что *Ангро-Маинью* противополагается вообще доброму духу—*Шпенто-Маинью*, такъ какъ *шпенто* значитъ усугубляющій животворящій.

2) Профессора Минаева. *Очеркъ фонетики и морфологіи языка Пали.* 1872 во введеніи, стр. IV и слѣд.

умирать), и значитъ не только смертельный, но и змій, а въ позднѣйшихъ персидскихъ нарѣчіяхъ въ формѣ *Мâръ* означаетъ уже только змія, и миѳическій герой эранскихъ сказаній *Дагака*, иначе *Зогака* — или треглавый змій, или существо человѣческое съ *змѣями на плечахъ*, что̀ и означается словомъ *мâр-дошъ*. Этотъ змій *Мâръ* или самъ Ариманъ и является въ буддійскихъ легендахъ подъ тѣмъ же самымъ именемъ *Мâра*. Съ нимъ вступаетъ въ борьбу Сакьямуни, то-есть самъ Будда, какъ съ Ангромаинью — Заратуштра, и сокрушаетъ его силу, несмотря на всѣ ухищренія этого злобнаго демона, прибѣгающаго ко всевозможнымъ хитростямъ и соблазнамъ. То является онъ Буддѣ какъ князь міра и предлагаетъ ему владычество надъ вселенной; то преслѣдуетъ его, когда тотъ постится, искушая его радостями жизни.

Отвлеченный характеръ миѳологіи Эранцевъ, свидѣтельствуя о значительной зрѣлости религіознаго и нравственнаго развитія этого народа, вмѣстѣ съ тѣмъ указываетъ на связь этой миѳологіи съ вѣрованіями и преданіями семитическихъ племенъ. Для примѣра можно указать на божество *Безконечнаго Времени*[1]), съ котораго Шпигель въ своихъ *Эранскихъ Древностяхъ* начинаетъ характеристику эранскихъ божествъ. Агура-Мазда творитъ міръ въ безконечномъ времени, которое такимъ образомъ представляется какъ бы безконечною матеріей; потому-то и самъ богъ Безконечнаго Времени призывается въ молитвахъ вмѣстѣ съ геніемъ *Воздуха* (*Рâманъ*) и богомъ *Пространства* (*Твâша*). Арійскія Вѣды, исходя отъ наивныхъ воззрѣній на природу, еще не успѣли достигнуть до отвлеченной идеи о безконечности во времени, да и вообще ранній періодъ индо-европейской миѳологіи, оставившій по себѣ слѣды въ языкѣ и миѳѣ, представляетъ намъ въ очевидной послѣдовательности ступени развитія конкретныхъ представленій о вечерней и утренней зорѣ, черезъ понятія *вечеръ* и *утро*, до мысли о прошедшемъ и будущемъ (*вчера*, *завтра*), отъ которыхъ потомъ уже чрезъ отвлеченіе составилось общее понятіе о времени, сближенное наконецъ съ идеями о вѣчности, необходимости и судьбѣ. Такой переходъ наглядныхъ воззрѣній къ отвлеченнымъ понятіямъ и идеямъ во всей осязательной точности запечатлѣлся въ тѣхъ миѳологическихъ образахъ, которые чествуются какъ божества и утренней и вечерней зори, и вмѣстѣ какъ божества необходимости, возмездія и судьбы, то-есть греческія *Эринніи*, германскія

1) *Зрванъ акарана*. Форма *зрван* или *зрвâна*, иначе *зарван* (время) имѣетъ при себѣ въ древне-бактріанскомъ *зара*—время, *заурурô*—старикъ; санскр. *джар-ати*, *джѣр-яти*—старѣть, дряхлѣть, отъ корня *гар*, откуда греч. γῆρ-ας—старость, γέρων—старикъ. Сюда же относитъ Фикъ и наши *зрѣлый*, *зрѣть*, *созрѣвать*. *Vergleichendes Wörterbuch*, 1871 стр. 59.

Норны и др.[1]). Что касается до эранскаго бога Времени, то въ своемъ отвлеченіи, распространяя свое *владычество на долгіе вѣка*, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ чествуется и какъ божество *Судьбы;* потому представляютъ его даже творцомъ не только Ангро-Маинью, но и самого Агура-Мазды.

Не находя непосредственныхъ точекъ соприкосновенія съ Вѣдами, ученые сближаютъ эранское божество Безконечнаго Времени съ вавилонскимъ *Белемъ*, именно съ тѣмъ, который прозывается *древнимъ*.

Несомнѣнное сродство эранскихъ преданій съ семитическими признаетъ наука въ сказаніи о сотвореніи міра, причемъ первобытность остается на сторонѣ Семитовъ. Выходя отъ мысли о потребности бóльшаго пространства времени для такого труднаго и многосложнаго дѣла какъ сотвореніе всего міра, Эранцы расширили семидневный срокъ творенія. Умаляя понятіе о всемогуществѣ Творца, они предоставили ему большій срокъ, распространивъ творенія на цѣлый годъ, который искусственно раздѣлили на шесть періодовъ изъ неравнаго числа дней. А именно Агура-Мазда творитъ небо въ 45 дней, воду въ 60, землю въ 75, деревья въ 30, животныхъ въ 80 и наконецъ человѣка въ 75, итого 365 дней. Первые люди (*Магиья* и *Машьяна*) родились сперва въ видѣ дерева, какъ скандинавскіе Аскаръ и Эмбла, и уже потомъ раздѣлились на двѣ отдѣльныя особи. Вели блаженное житіе въ райской странѣ, вкушая только воду и плоды, но когда утратили непорочность, стали питаться молокомъ и мясомъ.

Съ замѣчательною ясностію отразилось въ эранскихъ преданіяхъ библейское сказаніе о двухъ райскихъ деревахъ, о древѣ жизни и древѣ познанія добра и зла. Еще древне-арійская Ригъ-Вѣда воспоминаетъ о священномъ древѣ, изъ котораго боги сотворили небо и землю, и сверхъ того повѣствуетъ о древѣ же, на которомъ два крылатыя существа вкушаютъ *сому*, и съ котораго добылъ этого безсмертнаго питія самъ Индра, прилетѣвшій въ видѣ сокола[2]). Эранское сказаніе отличается отъ вѣдійскаго тѣмъ, что вмѣсто одного чудотворнаго дерева называетъ два, согласно свидѣтельству книги Бытія. Одно древо называется безболѣзненнымъ; на немъ растутъ сѣмена всякаго рода растеній. Къ нему приставлена нѣкоторая птица. Она собираетъ сѣмена эти и, смѣшавъ съ каплями дождя, сѣетъ ихъ по землѣ. Другое древо есть бѣлый *Гаома*. Вкусившій отъ него получаетъ безсмертіе; при воскресеніи изъ мертвыхъ оно будетъ оживлять мертвые трупы. Оба дерева растутъ въ водѣ. Чтобъ истребить древо безсмертнаго

1) Movers, *Phönicier*, I, 262; Schlottmann, *Beiträge zur Erläuterung des von Spiegel bearb. Anfangs des 19 ten Fargard des Vendidad*, въ Веберовомъ журналѣ *Indische Studien*, I, стр. 378.

2) См. въ *Русск. Вѣстн.* 1873 № 10, стр. 756.

Гаомы, въ источникѣ *Ардвишура*, изъ котораго онъ поднимается, помѣщена ящерица, отъ злобныхъ покушеній которой защищаютъ дерево десять рыбъ, созданныхъ нарочно для того и пущенныхъ въ тотъ же источникъ.

Преданіе о мѣстѣ земнаго рая, опредѣляемомъ географическими свѣдѣніями раннихъ временъ, сложилось у Эранцевъ, по мнѣнію Шпигеля[1]), подъ вліяніемъ семитическимъ. Библейское сказаніе о четырехъ райскихъ рѣкахъ, записанное и въ Индіи въ позднѣйшихъ источникахъ о четырехъ рѣкахъ текущихъ съ Меру, и лежащее въ основѣ космогоническихъ представленій Эрана, какъ нельзя проще объясняется самою мѣстностью Вавилонскаго царства. Тигръ и Евфратъ, служа границами Месопотаміи, могли дать идею о двухъ другихъ рѣкахъ, которыя также составляли предѣлъ, но уже всей вселенной. Это были — къ востоку Индъ и къ западу Нилъ, далѣе которыхъ едва ли доходили географическія свѣдѣнія древнихъ Вавилонянъ. Къ сѣверу поднимались горы, за которыми шли неизвѣстныя страны, и тамъ-то высоты Арменіи, покрытыя снѣгомъ, казались естественною ступенью отъ земли къ небу. Такъ и по понятіямъ Эранцевъ, къ сѣверу граничитъ вселенная съ недоступными вершинами горнаго хребта *Гара-Березаити* или *Альбури*, иначе *Альбори*. Отъ этой горы произошли всѣ прочія на землѣ горы; она мать всѣмъ горамъ; она же ведетъ къ небесамъ. На ней рай, куда для блаженнаго житія удаляется Има, на ней же мѣстопребываніе и самого Агура-Мазды съ его геніями. Кругомъ ея обращаютъ свое теченіе солнце, мѣсяцъ и звѣзды, и съ ея высотъ истекаетъ тотъ источникъ *Ардвишура* въ которомъ растетъ древо жизни, бѣлый Гаома, охраняемый отъ зловредной ящерицы десятью рыбами. Оттуда же вытекаютъ и двѣ великія рѣки, служащія предѣлами вселенной, къ востоку Индъ и къ западу Нилъ.

Касательно преданія о всемірномъ потопѣ Эранъ представляетъ любопытныя особенности. По новѣйшимъ изслѣдованіямъ признается за несомнѣнное, что древніе Арійцы заимствовали это преданіе отъ Семитовъ, такъ какъ индусское сказаніе о потопѣ Манусовомъ носитъ на себѣ признаки вавилонскаго происхожденія[2]), вѣроятно черезъ посредство Эрана; извѣстно также, что и не у всѣхъ Семитовъ преданіе это существовало, а только въ племенахъ ассирійско-арамейско-ханаанскихъ, тогда какъ племена аравійско-эѳіопскія его не знали[3]), такъ же какъ и Египтяне. Что же касается до Эранцевъ, то они хотя и знаютъ нѣкоторыя обстоятельства вавилонско-еврейскаго потопа, но не усвоили для эранскаго Имы Ноева ковчега, какъ

1) *Eranische Alterthumskunde*. I, 209—210, 204, 191, 463.
2) См. въ *Русскомъ Вѣстникѣ* 1873 года № 10, стр. 762.
3) Schrader въ *Zeitschr. der deutsch. morgenländ. Gesellschaft*, 1873 года № 3, стр 402.

его усвоили въ Индіи для Мануса. Эту всемірную катастрофу Авеста относитъ къ царствованію *Имы* (инд. *Яма*). Агура-Мазда увѣдомляетъ Иму, что вся вселенная подвергнется сокрушительной гибели отъ зимы и воды, которая покроетъ всю землю, и чтобы спастись отъ общаго бѣдствія, велитъ ему устроить на Гара-Березаити четвероугольный садъ, съ дверью и окномъ для свѣта, и войти въ этотъ садъ, взявъ съ собою сѣмена всѣхъ твореній. Профессоръ Коссовичъ[1]) въ упоминаніи объ окнѣ видитъ явный слѣдъ первоначальнаго представленія о ковчегѣ, который замѣненъ потомъ садомъ. Этотъ эранскій варіантъ о потопѣ особенно важенъ въ сравнительномъ отношеніи, потому что во всей очевидности соединяетъ преданіе о горѣ, къ которой причаливается ковчегъ, съ воспоминаніями о раѣ, тоже на горѣ, съ которой въ разныя стороны, какъ изъ центра вселенной, изливаются райскія рѣки.

III.

Сказанное въ предыдущихъ главахъ даетъ нѣкоторое понятіе о той развитой и осложненной разными элементами эранской культурѣ, которую завоеванія Ахеменидовъ должны были разнести по всему извѣстному тогда міру. Вліяніе семитическое, внесенное въ классическую жизнь древней Греціи преимущественно черезъ посредство Эранцевъ, было тѣмъ плодотворнѣе и тѣмъ незамѣтнѣе сливалось съ своимъ, туземнымъ, что въ самомъ Эранѣ элементы семитической культуры были уже пересажены на почву его арійской народности, родственной Грекамъ и другимъ народамъ европейскимъ. Это былъ одинъ изъ тѣхъ счастливыхъ опытовъ прививки утонченнаго семитизма къ болѣе грубому корню индо-европейскаго самородка, которые служили историческою подготовкою сложной семитическо-европейской цивилизаціи, внесенной въ исторію человѣчества христіанствомъ. Вотъ точка зрѣнія съ которой царственныя идеи Ахеменидовъ, начертанныя на надписяхъ, получаютъ особенное значеніе, столько же для всемірной исторіи, сколько и для сравнительнаго изученія народностей, предлагая монументальныя свидѣтельства о тѣхъ результатахъ семитическо-арійской культуры которые Эранъ внесъ въ цивилизацію всего человѣчества.

Персидскія надписи, изданныя профессоромъ Коссовичемъ, повѣствуютъ о той высшей ступени развитія, до какой могло только достигнуть Эранское царство, постановленное завоеваніями Ахеменидовъ во главѣ исторіи всего человѣчества. Не только стѣны великолѣпныхъ дворцовъ и монументы Персеполя, даже нерукотворные скалы и утесы съ высѣченными на нихъ

---

1) *Decem Sendavestae excerpta*, стр. 151.

скульптурными фигурами и надписями должны были повѣствовать о великихъ дѣлахъ, совершенныхъ героями этой династіи. И съ какою настойчивостью держались тогда этого обычая — вести монументальную лѣтопись, видно изъ того, что еще такъ много осталось отъ него слѣдовъ въ сохранившихся до нашего времени надписяхъ[1]), несмотря на всѣ погромы и опустошенія, столько способствовавшія къ ихъ истребленію.

Историческое сознаніе національной славы, руководимое высокомѣрною политикой, запечатлѣло каждую черту клинообразныхъ надписей Ахеменидовъ. Это не задушевныя откровенія вѣрующаго чувства и нравственнаго убѣжденія, начертанныя на храмѣ и алтарѣ, это не трогательная повѣсть любви и дружбы, оставленная въ немногихъ словахъ на могильной плитѣ: напротивъ того Ахемениды повсюду кругомъ себя, заставляя говорить самые камни, старались запечатлѣть въ умахъ покоренныхъ данниковъ одну только идею о могуществѣ своего царственнаго величія и о непреложной правдѣ своего самодержавія, ниспосланныхъ имъ непосредственно отъ щедротъ самого Агура-Мазды. Это манифесты или эдикты, которые обнародуетъ Ахеменидъ отъ своего имени. «Азъ есмь Дарій, — гласитъ бегистанская надпись — великій царь надъ царями царь, царь областей, Гистаспа сынъ, Арсамы внукъ, Ахеменидъ. Объявляетъ Дарій царь: Мнѣ отецъ Гистаспъ, Гистаспу отецъ Арсама, Арсамы отецъ Аріарамнъ, Аріарамну отецъ Теиспъ, Теиспу отецъ Ахеменъ. Объявляетъ Дарій царь: посему Ахеменидами мы зовемся. Искони предназначены мы на царство; искони родъ нашъ былъ царственный. Объявляетъ Дарій царь: восемь царей произошло въ моемъ родѣ; азъ есмь девятый: по сугубому наслѣдованію, мы девять царей. Объявляетъ Дарій царь: милостію Агура-Мазды азъ есмь царь: Агура-Мазда далъ мнѣ царство. Объявляетъ Дарій царь: сіи суть области кои подлежатъ мнѣ; волею Агура-Мазды азъ есмь царь надъ ними: Персія, Сузіана, Вавилонія, Ассирія, Аравія, Египетъ, острова на морѣ, Спарда, Іонія, Медія, Арменія, Каппадокія, Парѳія, Дрангіана, Арія, Хорасмія, Бактріана, Согдіана, Гандары, Саки, Саттагиды, Арахосія, Маки: всего двадцать три области[2]). Области сіи принадлежатъ мнѣ. Волею

1) А именно: одна краткая надпись Кира; надписи Дарія Гистаспа—бегистанскія, большія и малыя, альваденскія, персеполитанскія, накши-рустамскія и друг.; надписи Ксеркса — персеполитанскія, альваденская, ваненская, и затѣмъ болѣе или менѣе краткія надписи Артаксеркса I, Дарія II, Артаксеркса Мемнона, Артаксеркса Оха и Арсака. Къ этому собранію присовокуплены немногія надписи на вазахъ, а также на цилиндрахъ или печатяхъ. Кромѣ разбираемаго мною изданія г. Коссовича, см. также сочиненіе Шпигеля. *Die altpersischen Keilschriften. Im Grundtexte mit Uebersetzung. Grammatik und Glossar*, 1862 года.

2) Коссов. *Interpret.* 5—8. Вотъ нѣсколько собственныхъ именъ, какъ они значатся въ подлинникѣ: Персія—*Пâрса*, Вавилонъ—*Бâбирусъ*, Ассирія—*Атурâ*, Египетъ—*Мудрâіа*,

Агура-Мазды всѣ онѣ мнѣ подвластны, даютъ мнѣ дань, и что̀ бы я ни повелѣлъ, исполняютъ во дни и въ нощи». Исключительная, отмѣнная милость Агура-Мазды, почiющая на Ахеменидахъ, своимъ началомъ восходитъ къ сотворенiю всего мiра, и Дарiй ради пущаго величiя ведетъ свое происхожденiе непосредственно изъ освященнаго древностью высокороднаго племени Арiевъ. Такъ начинается надгробная надпись Дарiя извѣстнымъ уже намъ текстомъ о единомъ Богѣ-Творцѣ всего мiра: «Великъ богъ Агура-Мазда; онъ сотворилъ сiю землю, и оное небо сотворилъ, и человѣка сотворилъ и его превосходство (надъ прочими животными), и Дарiя поставилъ царемъ, единаго царя надъ многими, единаго надъ ними правителя. Азъ есмь Дарiй, великiй царь, парь царей, царь областей всенародныхъ, царь сей земли великой своею широтою, Гистаспа сынъ Ахеменидъ, Персъ, Перса сынъ, Арiй, арiйскаго племени (арiйское сѣмя)». Оканчивается же эта надпись обращенiемъ ко всякому смертному, до котораго снисходитъ Ахеменидъ въ своемъ высокомѣрiи только какъ предвозвѣстникъ воли самого Агура-Мазды: «Объявляетъ Дарiй царь: все что̀ ни сдѣлано мною, дѣлалъ я по волѣ Агура-Мазды; Агура-Мазда былъ мнѣ помощникомъ во всякомъ моемъ совершенiи. Да хранитъ меня Агура-Мазда отъ всякаго зла, и мое потомство и всю землю сiю; молю Агура-Мазду да подастъ мнѣ сiе. Смертный! Тебѣ сказаны повелѣнiя Агура-Мазды. Не укосни отъ прямаго пути, не впади въ подлое, не прилѣпися къ мерзостному» (*Накши-Руст.* Косс. *Interpr.* 76. 80—81)[1]).

Кромѣ внушенiя обаятельнаго къ себѣ благоговѣнiя, Ахемениды въ этихъ монументальныхъ манифестахъ повѣствуютъ о государственныхъ событiяхъ и своихъ подвигахъ и дѣянiяхъ. Особенно важно было для Дарiя обнаружить дѣло о ложномъ Смердисѣ или самозванцѣ Магѣ-Кометѣ, и первая надпись багистанская входитъ въ любопытныя подробности этого факта, столько щекотливаго для политики Ахеменидовъ. Повѣствованiя о походахъ и завоеванiяхъ представляютъ замѣчательные образцы реляцiй лапидарнаго стиля. Напримѣръ «Объявляетъ Дарiй царь: послѣ того я направился къ Вавилону противъ Нидитабела[2]), который называлъ себя Наву-

Iонiя—*Iауна*, Медiя—*Мадâ*, Арменiя—*Армина*. Къ этимъ 23 областямъ въ надписи Дарiя позднѣйшей, Персеполитанской присоединяется еще двѣ, изъ нихъ одна=Индiя (въ подлин. *Гиндусъ*), и наконецъ на надгробной надписи Дарiя число областей доведено до 30; между вновь названными отличаются Греки-островитяне отъ Грековъ носящихъ прическу или корону (*Iаунâ така-барâ*), подъ которыми разумѣютъ жителей континентальной Грецiи.

1) Въ древнѣйшихъ надписяхъ все приписывается единому Агура-Маздѣ, и только вскользь упоминаются вообще *другiе боги*, именно въ надписи *Бегист.* (Коссов. *Interpr.* 49); но въ позднѣйшихъ, Артаксеркса Мнемона и Артарксеркса Оха, называются *Митра* и *Анаита* (Коссов. *Interpr.* 112 и 120).

2) Иначе *Надитабиръ*.

ходоносоромъ. Войско Надитабела защищало рѣку Тигръ... Агура-Мазда былъ мнѣ помощникомъ, и волею Агура-Мазды переправился я черезъ Тигръ, и могущественно разбилъ тамъ войско Надитабела... Объявляетъ Дарій царь: вотъ что было совершено мною въ Вавилонѣ. Объявляетъ Дарій царь: сихъ девять царей взялъ я въ ономъ сраженіи», и т. п. А чтобъ и тѣни сомнѣнія не могли возбудить эти реляціи, тотъ же Дарій царь внушительно объявляетъ: «Свидѣтель мнѣ Агура-Мазда что все изложенное здѣсь совершилъ я не ложно» (Коссов. *Interpr.* 20, 22—23, 44, 45, 46—47).

Особенно назидательны были такія надписи, которыя сопровождались скульптурными изображеніями, что замѣняло грамоту для неграмотныхъ и служило къ вящему вразумленію. Такъ напримѣръ, малыя *Бегистанскія* надписи объяснены въ лицахъ. Надъ изображеніемъ Дарія значится: «Азъ есмь Дарій, великій царь, надъ царями царь» и пр. Затѣмъ идутъ изображенія побѣжденныхъ и низвергнутыхъ Даріемъ царей. Самъ онъ одною ногой стоитъ надъ распростертымъ на землѣ плѣнникомъ, который простираетъ къ нему руки. Предъ нимъ со связанными руками и прикованные шеями къ одной общей всѣмъ цѣпи еще нѣсколько побѣжденныхъ царей; позади Дарія — тѣлохранители, одинъ съ лукомъ и стрѣлами, другой съ копьемъ. Вверху надъ всею группой паритъ во своемъ крылатомъ сѣдалищѣ самъ Агура-Мазда, милостиво обращенный къ Дарію. Подписи гласятъ: Вотъ — Кометъ, который былъ Магъ, говорилъ лживо: я Смердисъ, Кировъ сынъ, я царь»; другая: «Вотъ Надитабиръ, лгалъ говоря: я Навуходоносоръ, Набунитовъ сынъ, я царь Вавилонскій»; еще: «Вотъ Мартіясъ, лгалъ говоря: я Иманисъ, царь Сузіаны» и т. д, (Коссов. *Archetypa*, 46—47; *Interpr.* 55—57). Замѣчательно что не одинъ ложный Смердисъ, но и всѣ побѣжденные цари выдаются за лжецовъ и самозванцевъ, такъ что правда и милость Агура-Мазды почіютъ только на побѣдителѣ Ахеменидѣ. Грубый обычай поносить врага ругательствами на полѣ битвы возведенъ здѣсь уже въ политическій принципъ *горе побѣжденнымъ*, которое предъ судомъ Агуры-Мазды оказывается возмездіемъ за ихъ неправду, ибо самъ Агура-Мазда помощникъ въ битвахъ, а кто побѣдилъ, тотъ праведникъ, надѣленный его милостью и щедротами.

Мало того что надписи повѣствуютъ о событіяхъ персидской исторіи; онѣ должны были гласить изъ рода въ родъ отдаленному потомству о судьбахъ всего міра, предопредѣленныхъ въ совѣтѣ самого Агура-Мазды. Таково ихъ прямое назначеніе. Это не только подвиги Ахеменидовъ, но и воплощеніе на землѣ всеблагой воли покровительствующаго имъ высшаго божества. Слово начертанное на камнѣ должно быть свято чтимо какъ бы

означенное имъ самое дѣло, совершенное волею и милостью Агура-Мазды. И какъ въ средніе вѣка благочестивые писцы клали зарокъ на списанныя ими книги чтобы никто впредь не смѣлъ ихъ ни истреблять, ни отчуждать отъ церкви или монастыря, куда были онѣ положены или завѣщаны: такъ еще съ бо́льшимъ авторитетомъ — «объявляетъ Дарій царь: кто бы ты ни былъ, который когда-либо послѣ будешь созерцать сіи скрижали, кои велѣлъ я снабдить письменами, и сіи изображенія, возбраняй повреждать ихъ, и пока живешь, имѣй попеченіе о сохраненіи ихъ въ цѣлости. Объявляетъ Дарій царь: если ты сіи скрижали и сіи изображенія возбранишь отъ поврежденія, и потщишься объ охраненіи ихъ, пока не изсякнетъ твое племя, да будетъ надъ тобою милость Агура-Мазды, и да укрѣпится силою потомство твое, и да поживешь многая лѣта, и что̀ бы ни замыслилъ ты сотворить, да поможетъ тебѣ Агура-Мазда по молитвамъ твоимъ. Объявляетъ Дарій царь: буде же, созерцая сіи скрижали и сіи изображенія, попустишь повредить ихъ, и пока живетъ твое племя, не потщишься о сохраненіи ихъ, да будетъ тебѣ губителемъ самъ Агура-Мазда, и да изсякнетъ племя твое, и что̀ бы ни замыслилъ ты сотворить, да разоритъ тебѣ Агура-Мазда» (Коссов. *Interpr*. 51—53).

Торжественныя формулы, которыми Дарій закрѣпляетъ за собою идею о самодержавіи, производя ее изъ предвѣчнаго источника, вмѣстѣ съ твореніемъ всего міра, и въ которыхъ ведетъ онъ царственную книгу родства, выработались на эранской почвѣ до такой классической точности лапидарнаго стиля что усвоены были слово въ слово какъ непреложные тексты и преемниками этого завоевателя. Въ томъ же самомъ видѣ встрѣчаются онѣ на надписяхъ Ксеркса и Артаксеркса Оха (Коссов. *Interpr*. 95, 97, 99, 100, 118, 119).

IV.

Наука далеко еще не подвела итога тѣмъ разностороннимъ, широкимъ вліяніямъ, которыя оказало на цивилизацію человѣчества великое Иранское государство, начиная отъ блистательной эпохи Ахеменидовъ, возникшей на развалинахъ ранней семитической культуры, чрезъ періодъ Сассанидовъ, развившійся во взаимномъ вліяніи съ сосѣднею Византіей, и до завоеваній Аравитянъ, которые потомъ разнесли по всему міру плоды восточнаго просвѣщенія, столько вѣковъ созрѣвавшіе въ той благодатной странѣ, въ которой народы разныхъ племенъ и вѣроисповѣданій не переставали искать свой земной рай. Крѣпкій узелъ, которымъ тяжелая рука эранскихъ завоевателей затянула тѣсный союзъ индо-европейской культуры съ семитическою, не успѣли еще разрѣшить ученыя спеціальности въ своихъ изслѣдо-

ваніяхъ Востока и классической древности, и тѣмъ болѣе смутной эпохи среднихъ вѣковъ, сложенной изъ стольких другъ другу противорѣчивыхъ элементовъ и направленій. Я съ своей стороны ограничусь немногими замѣчаніями, на которыя невольно наводитъ великолѣпное изданіе профессора Коссовича.

Перелистывая рисунки этой книги, съ изображеніями архитектурныхъ подробностей, костюма и утвари, обычаевъ и вѣрованій, удивляешься, какъ долго оставалась для науки подъ спудомъ простая истина, убѣждающая здѣсь наглядно въ той мысли, сколько средневѣковая культура — каковы бы достоинства ея ни были — обязана своимъ развитіемъ Востоку, представителемъ котораго былъ тогда Эранъ, а проводниками Византія и потомъ Аравитяне. Хитросплетенія византійскаго орнамента и неуклюжая фигурность византійской колонны, столько же какъ и чудовищность романскаго стиля, а также и многія другія странныя особенности средневѣковаго искусства и литературы, съ крайними натяжками объяснявшіяся прежде какъ самородные плоды европейскаго быта, получаютъ настоящій свой смыслъ и ясное значеніе въ тѣхъ восточныхъ оригиналахъ, съ которыхъ были скопированы. Вотъ напримѣръ въ книгѣ г. Коссовича эранская колонна съ неуклюжею — на глазъ воспитанный классическою архитектурою — капителью изъ двухъ быковъ, которые срослись шеями и подложили подъ себя переднія ноги (Коссов. *Archet.* 48, 49, 68), и своею широкою массою давятъ стволъ колонны, какъ въ византійской архитектурѣ до безобразія разбухшія капители давятъ собою тонкіе стволы колоннъ[1]), затѣйливо перемкнутые фигурными балясами, что̀ такъ любитъ та же эранская архитектура (Коссов. *Archet.* 72, 73, 124). Вотъ эранскій герой поражающій кинжаломъ стоящаго предъ нимъ на заднихъ ногахъ льва или чудовищнаго крылатаго звѣря (Коссов. *Archet.* 105, 112, 115, 119): это азіятскій оригиналъ той группы которая помѣщена на одной изъ наружныхъ стѣнъ Дмитріевскаго собора во Владимірѣ (1194—97 г.)[2]), между другими лѣпными изображеніями въ которыхъ несомнѣнны слѣды восточнаго происхожденія, занесенные въ Европу изъ Эрана черезъ Византію. Таково напримѣръ изображеніе Александра Македонскаго, возлетающаго на небо, согласно повѣствованію византійскаго лѣтописца: «Имяше убо звѣри крилати, научени летати по аеру. Премудростію устроено: бѣ бо клѣтка учинена, и по обѣ

1) Г. Бутовскаго, *Исторія русскаго орнамента съ X по XVI стол.* 1870, см. византійск колонны на лист. IV, V и VI.

2) Графа С. Гр. Строганова, *Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ на Клязьмѣ* 1849. Рисунки 1 см. на листахъ VII, XI. Сл. гр. Уварова въ *Трудахъ перваго археол. съѣзда въ Москвѣ* 1871, стр. 255—56.

странѣ звѣри имуще привязани, и стоя въ клѣтцѣ Александръ держаше въ обою руку мяса необварена (то-есть *сырое мясо* [1]). Звѣріе же зрѣніемъ устремляхуся къ мясу, возношаху его горѣ. Егда же хотяше снити долу, низпущаше руцѣ съ мясомъ долу». Мы уже знаемъ, что предшественникомъ Александра въ этой премудрости былъ эранскій *Кава-ушъ* или *Кай-каусъ*, который только вмѣсто клѣтки возлеталъ на тронѣ возносимомъ не крылатыми звѣрями, а птицами. Ясно, что сказаніе это главнѣйшимъ образомъ основывается на преданіи о такомъ сѣдалищѣ или вообще помѣщеніи, которое, будучи снабжено крыльями, возноситъ кверху находящуюся въ немъ особу. Потому оно является то въ видѣ трона, то въ видѣ клѣтки; возносятъ его то крылатые звѣри, то птицы, и во всякомъ случаѣ самъ возносящійся крыльевъ не имѣетъ, почему и пользуется такимъ крылатымъ снарядомъ. Именно такой почти снарядъ встрѣчается, и довольно часто, между изображеніями на эранскихъ памятникахъ, напримѣръ дважды въ верхней части Даріева престола. (Коссов. *Archet.* 72, 73, 74; сл. также *Transcript.* 52). Это не что̀ иное какъ корзинка или плетенка, въ родѣ той, въ какую по поясъ ставятъ малыхъ дѣтей когда они только-что начинаютъ учиться ходить. Къ верхнему обрѣзу этого снаряда придѣланы съ обѣихъ сторонъ по огромному крылу, подъ которыми вьются ремни или тороки. Вся эта фигура въ ассирійской и эранской миѳологіи служитъ символомъ верховнаго божества и въ археологіи извѣстна подъ именемъ *Фервера* [2]). Когда изображается на эранскихъ памятникахъ Агура-Мазда, то онъ всегда стоитъ въ ферверѣ, паря въ воздухѣ надъ головою царственнаго Ахеменида. Такъ напримѣръ на упомянутыхъ выше изображеніяхъ Даріева престола, надъ царемъ возсѣдающимъ, идетъ орнаментъ съ незанятымъ, пустымъ ферверомъ, а надъ орнаментомъ паритъ въ томъ же ферверѣ самъ Агура-Мазда (Коссов. *Archet.* 72, 73). По смыслу эранскихъ воззрѣній, герой возносящійся на небо долженъ былъ пользоваться тѣмъ же летучимъ снарядомъ. Эранская легенда о Кава-ушѣ называетъ его трономъ, сказанія объ Александрѣ Великомъ — клѣткою, объясняя себѣ такимъ образомъ его загадочную форму; что же касается до крылатыхъ звѣрей или птицъ привязанныхъ къ клѣткѣ или трону, то и то и другое не только не противорѣчитъ первоначальному виду фервера, но и вполнѣ съ нимъ согласуется и даже дополняетъ о немъ преданіе, потому что самъ ферверъ есть не что̀ иное какъ остатокъ какой-то миѳической птицы, удержавшій въ себѣ не только ея крылья, но и хвостъ.

---

1) Во владимірск. прилѣпѣ какъ и на соотвѣтствующихъ ему изображеніяхъ въ западной Европѣ, вмѣсто кусковъ мяса, Александръ держитъ въ рукахъ по зайцу.

2) Проф. Кондакова *Памятникъ Гарпій*, 1873, стр. 51.

Чудовищныя животныя, крылатые звѣри, птицы съ человѣчьими головами и другія чудовища въ орнаментахъ византійскихъ и романскихъ, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, несомнѣнно происхожденія восточнаго и преимущественно изъ Эрана. Великолѣпныя византійскія ткани и по матеріалу и техникѣ и по самымъ рисункамъ мало чѣмъ отличались отъ персидскихъ. Роскошь византійскаго костюма наложила тяжелую руку и вообще на художественный стиль. Такъ напримѣръ любопытный рисунокъ византійской ткани XI столѣтія [1]), взятый съ азіятскаго образца, представляетъ четыре звѣриныя туловища, крестообразно примыкающія къ одной общей имъ всѣмъ головѣ, составляющей такимъ образомъ ихъ центръ. Подобное же чудовище въ нѣсколькихъ экземплярахъ встрѣчается на прилѣпахъ Владимірскаго собора, только не изъ четырехъ, а изъ двухъ туловищъ, соединенныхъ одною общею головою, и притомъ такъ что или туловища стоятъ на всѣхъ четырехъ лапахъ какъ и на византійской ткани, или же, поднимаясь на дыбы, обращены другъ къ другу тыломъ. Звѣри на обоихъ памятникахъ очевидно львы.

Но что̀ особенно замѣчательно на стѣнахъ Владимірскаго собора, такъ это поразительное сходство въ лѣпныхъ колонкахъ, отдѣляющихъ изображенія, съ колоннами эранскими. Было уже замѣчено что капители этихъ послѣднихъ состоятъ изъ двухъ бычьихъ головъ со сросшимися туловищами подъ которыя съ обѣихъ сторонъ подложены переднія ноги. Точно такой же рисунокъ удержали у мастера во Владимірѣ на Клязмѣ, только помѣщали его подъ колонками, въ видѣ консолей, и вмѣсто бычачьей головы вылѣпили человѣчью, какъ у сфинкса. Что же касается до водруженія колонны на изображеніи звѣря, обыкновенно льва, то этотъ мотивъ столь обыкновенный въ романской архитектурѣ, и согласный съ особенностью владимірскихъ колоннокъ, восходитъ еще къ ассирійскимъ оригиналамъ [2]), перешедшимъ въ Европу при посредствѣ того же эранскаго вліянія.

Вліяніе эранское не могло бы такъ широко охватить художественныя формы ранняго періода средневѣковой Европы еслибъ оно поверхностно коснулось только внѣшняго выраженія и не вошло бы въ самую глубь народныхъ преданій, смѣсившись съ разными элементами книжнаго происхожденія, внесенными въ европейскія народности вмѣстѣ съ водвореніемъ христіанства [3]), и еслибъ оно не осложнило собою то полухристіанское двоевѣріе; которое такъ долго господствовало въ невѣжественныхъ массахъ народа.

---

1) Воск. въ *Mettheilungen der Kaiserlich. Königе. Central-Commission.* IV. стр. 257 и слѣд. Weis, *Kostümkunde*, II, 63, 178.

2) Reber, *Kunstgeschichte des Alterthums.* 1871 года, стр. 65.

3) Веселовскаго, *Славянскія сказанія о Соломонѣ и Китоврасѣ*, стр. 114 и слѣд.

И дѣйствительно, рядомъ и въ соотвѣтствіе съ чудовищными, загадочными формами византійско-романскаго искусства, народная литература среднихъ вѣковъ предлагаетъ намъ столько же фантастическія сказанія загадочнаго и чудовищнаго содержанія, слѣды котораго болѣе или менѣе восходятъ къ тому же эранскому преданію.

Было уже сказано объ эранскомъ Дагакѣ. Это и змій, и человѣческое существо, одинъ изъ эранскихъ царей баснословнаго времени. Авеста знаетъ его еще въ видѣ змія, съ тремя головами, съ тремя пастями и шестью глазами; но Фирдоси изображаетъ его уже какъ обыкновеннаго человѣка, только *съ двумя змѣями на плечахъ*, выросшими будто бы отъ того, что Ариманъ поцѣловалъ его въ плечи. Еще Авеста мѣстомъ жительства Дагаки называетъ *Вавилонъ*, съ чѣмъ согласуются и позднѣйшія сказанія; но царствуетъ онъ въ Эранѣ, къ великому бѣдствію народа, послѣ блаженныхъ временъ *Іема* или *Имы*, въ которомъ, какъ уже мы знаемъ, Эранцы соединили семитическія преданія объ Адамѣ и Ноѣ съ индусскими о Ямѣ и Манусѣ. Чтобъ извести обѣихъ змѣй Дагаки, по совѣту того же Аримана, ихъ кормятъ человѣчьимъ мозгомъ, и для этого ежедневно убиваютъ въ Эранѣ по два молодыхъ человѣка, что̀ грозитъ населенію конечнымъ истребленіемъ. Герой *Фредунъ* или по-древнему *Траэтаона* является, какъ мы знаемъ, освободителемъ своего отечества отъ чудовищнаго тирана. Ему помогаютъ кузнецы, увлеченные кузнецомъ же Каве, у котораго перебили сыновей одного за другимъ, чтобъ ихъ мозгомъ кормить змѣй Дагаки, и наконецъ грозили убить и послѣдняго. Хоругвію для ополченія послужила *кожа*, которою прикрываютъ себя кузнецы, когда работаютъ. Фредунъ настигъ Дагаку въ его дворцѣ въ Вавилонѣ, освободилъ оттуда двухъ сестеръ царя Іемы или Имы, и самого Дагаку захватилъ и увезъ въ гористыя мѣста, гдѣ и приковалъ къ скалѣ. Взошедъ на престолъ, ту кожу сдѣлалъ Фредунъ царскимъ знаменемъ, украсивъ ее драгоцѣнными камнями.

Сказаніе это, несмотря на позднѣйшія подновленія его древнѣйшей основы, очевидно ведетъ свое начало отъ преданія о библійскомъ зміи-искусителѣ, и вовторыхъ указываетъ на Вавилонъ какъ мѣсто жительства этого чудовища. Въ первомъ случаѣ оно состоитъ въ связи съ исторіею первыхъ человѣковъ, во второмъ — съ преданіемъ о вавилонскомъ зміи. Разсмотрѣніе того и другаго въ отдѣльности броситъ новый свѣтъ на нѣкоторыя загадочныя подробности повѣствовательной поэзіи европейскихъ народовъ, состоящей въ связи съ такъ-называемыми апокрифами и иконографіею.

Злобный Ариманъ снабдилъ ненасытными змѣями плеча Дагаки, указавъ вмѣстѣ съ тѣмъ средство какъ извести ихъ. По его же ухищреніямъ, какъ мы знаемъ, пущена въ воды Ардвишура ящерица, чтобъ истреблять

растущее въ нихъ древо безсмертнаго Гаомы, но десять рыбъ защищаютъ его отъ зловреднаго покушенія. Итакъ, во-первыхъ, человѣческое существо, притомъ злобное, съ выросшими около его головы змѣями, и во-вторыхъ, зловредныя или благотворительныя животныя, плавающія въ водѣ для истребленія или охраненія нѣкоего сокровища, тамъ же находящагося: животныя эти могутъ быть или рыбы или пресмыкающіяся, какъ ящерица или зміи. Обѣ эти характеристическія черты преданія съ замѣчательною ясностью удержаны въ одномъ изъ апокрифическихъ сказаній русской литературы, именно въ сказаніи о *Рожденіи Каина и рукописаніи Адамовомъ*[1]).

Праотецъ нашъ Каинъ — такъ повѣствуется — скверна въ родился: голова на немъ какъ и на прочихъ людяхъ, а на персяхъ и на челѣ *двѣнадцать головъ змѣиныхъ*. Когда Евва кормила его своею грудью, змѣиныя головы терзали ея чрево, отъ того лютаго мученія она *окраставѣла*. Адамъ, видя страданія своей жены, много скорбѣлъ о ней. И пришелъ къ нему дьяволъ въ образѣ человѣка и обѣщалъ исцѣлить Каина и освободить Евву отъ мученія, если только Адамъ дастъ ему на себя рукописаніе. Адамъ согласился и по повелѣнію дьявола далъ ему рукописаніе въ слѣдующемъ порядкѣ. Дьяволъ принесъ ему большую каменную плиту, а Адамъ заклалъ козлища, источилъ кровь его въ сосудъ, омочилъ обѣ руки въ крови той, и потомъ наложилъ ихъ на плиту бѣлаго камня, и отпечатались на ней руки Адамовы. Тогда дьяволъ оборвалъ съ Каина двѣнадцать головъ змѣиныхъ, положилъ ихъ на камень, на то рукописаніе, и *опустилъ въ Іорданъ, заповѣдавъ змѣинымъ головамъ стеречь то рукописаніе*. И было оно такъ охраняемо до пришествія Іисуса Христа. Когда же Христосъ пришелъ на Іорданъ креститься, тогда *змѣиныя головы возстали въ струяхъ Іорданскихъ* противъ Господа, и онъ сокрушилъ ихъ въ водѣ.

Такъ какъ многія подробности старинной иконографіи обязаны своимъ происхожденіемъ не только апокрифамъ, но и миѳологіи древнихъ народовъ[2]), почему и устранены онѣ были въ послѣдствіи изъ церковнаго обихода, то вовсе не удивительно встрѣтить и на Востокѣ и на Западѣ въ изображеніяхъ Крещенія не только слѣды приведеннаго сейчасъ апокрифа, но и эранскій его варіантъ. Дидронъ, въ своемъ *Иконографическомъ руководствѣ*, свидѣтельствуетъ[3]) что разъ двадцать случалось ему встрѣчать въ разныхъ мѣстахъ Греціи, на мозаикахъ и фрескахъ, въ изображеніи этого сюжета, фигуру Христа стоящаго въ Іорданѣ на четвероугольномъ камнѣ,

---

1) Профессора Тихонравова, *Памятники отреченной русской литературы*. I, 16.
2) См. въ *Русскомъ Вѣстникѣ* 1873 года № 4, стр. 593 и сл.
3) Didron, *Manuel d'Iconographie Chrétienne* 1845 года, стр. 164.

«съ четырехъ угловъ котораго *поднимаются четыре змѣи*, угрожая Христу своимъ жаломъ, съ очевидною яростью, но безсильною». Если эти змѣи, удержанныя въ приведенномъ апокрифѣ, соотвѣтствуютъ зловредной ящерицѣ эранскаго преданія, то съ другой стороны и охранительныя рыбы, вмѣстѣ съ нею въ немъ упоминаемыя, не только не забыты въ средневѣковомъ искусствѣ для того же иконографическаго сюжета, но даже онѣ вовсе вытѣснили собой змѣй, заңявъ ихъ мѣсто кругомъ камня, на которомъ стоитъ въ Іорданѣ Христосъ: такъ что этотъ варіантъ былъ нѣкогда принятъ въ основу иконописнаго подлинника, какъ византійскаго такъ и русскаго, и встрѣчается въ древней живописи не только у насъ, но кое гдѣ и на Западѣ [1]).

Теперь нѣсколько словъ о *Вавилонскомъ зміи*. Доморощенный у обоихъ арійскихъ племенъ миѳологическій образъ змія, можетъ-быть, какъ думаютъ вѣдисты, первоначально облако, потомъ на эранской почвѣ въ лицѣ Дагаки локализовался во враждебномъ Вавилонѣ какъ жестокій царь, который насиловалъ Эранскій народъ, истребляя его на прокормленіе своихъ двухъ змѣй. Въ этой локализаціи ученые [2]) видятъ несомнѣнный слѣдъ историческаго вліянія въ столкновеніяхъ Эрана съ Вавилономъ. И тѣмъ естественнѣе казалось арійскаго змія въ лицѣ Дагаки помѣстить въ Вавилонѣ, что тамъ искони чествовался великій змій, о которомъ ко времени персидскаго царя Кира относится знаменитое свидѣтельство пророчества Даніила (14, 23—27). А именно: «И бяше змій великій на мѣстѣ томъ, и почитаху его Вавилоняне. И рече царь Даніилу: еда и сему речеши, яко мѣдь есть? Сей живъ есть, и ястъ, и піетъ: не можеши рещи яко нѣсть сей богъ живъ, убо поклонися ему. И рече Даніилъ: Господу Богу моему поклонюся, яко той есть Богъ живъ. Ты же, царю, даждь ми власть, и убію змія безъ меча и безъ жезла. И рече царь: даю ти. И взя Даніилъ смолу, и тукъ (то-есть жиръ), и вóлну (то-есть шерсть), и возвари вкупѣ, и сотвори гомолу (то-есть кучу, массу), и вверже въ уста змію, и изъядъ разсѣдеся змій» (то-есть съѣвши, разсѣлся, лопнулъ, издохъ).

Сказаніе это послужило краеугольнымъ камнемъ для измышленія цѣлаго ряда народныхъ преданій и повѣствованій объ истребленіи чудовищнаго змія, какъ у Славянъ такъ и у другихъ западныхъ народовъ, особенно у Германцевъ, и въ разныхъ странахъ было локализовано къ разнымъ ту-

1) См. въ моей монографіи *Общія понятія о русской иконописи*, въ *Сборникѣ Общества Древнерусскаго Искусства* 1866 года, стр. 97 [см. выше стр. 179. *Ред.*]. — Lind, *Ein Antiphonarium mit bilderschmuck aus der zeit des XI und XII jahrhund. im stifte st. Peter zu Salzburg*. 1870. Рисунокъ на VI листѣ.

2) Spiegel. *Eranische Alterhumskunde* I, 543.

земнымъ лицамъ и мѣстностямъ. Что все это копіи одного общаго имъ всѣмъ библейскаго оригинала, служитъ очевиднымъ доказательствомъ самый способъ, какъ истреблено было лютое чудовище. Это воспалительное снадобье, приготовленное *изъ смолы и мягкой рухляди, шерсти, конопли*, а также *изъ звѣриныхъ кожъ*. Итакъ начну съ Славянъ [1]). Польское преданіе пріурочивается къ баснословному князю *Краку*, отъ котораго получилъ свое имя городъ *Краковъ*. Во время княженія Крака народъ терпѣлъ великія бѣдствія отъ страшнаго змія, гнѣздившагося въ пещерѣ горы *Вавель*. Онъ поѣдалъ скотъ и жителей. Кракъ избавилъ свой народъ отъ этого чудовища. Змѣй изведенъ былъ особенною хитростію. Нѣсколько бычачьихъ шкуръ начинили смолою и другими горючими веществами и придвинули къ змѣиному логовищу. Змій сталъ пожирать эти начиненныя шкуры, тотчасъ же воспламенялись онѣ въ его утробѣ, и онъ издохъ. То же самое преданіе въ Кіевѣ пріурочено къ урочищу *Кожемяки*, названному будто бы отъ нѣкотораго богатыря *Кирилы Кожемяки*, который избавилъ Кіевъ тоже отъ чудовищнаго змія и спасъ отъ него данную ему въ жертву кіевскую княжну. Онъ обмотался коноплею и осмолился смолою, и поражая змія палицею, вмѣстѣ съ тѣмъ воспламенилъ его внутренность этимъ горючимъ снадобьемъ; потому что змій, думая пожирать тѣло своего врага, проглатывалъ осмоленную коноплю. Этотъ сказочный Кирило есть варіантъ того лѣтописнаго богатыря, который во времена князя Владиміра поразилъ великана Печенѣжина и далъ свое имя городу Переяславлю. Оба они были кожевники, и, что̀ особенно замѣчательно, и сказка и лѣтопись съ одинаковою подробностію характеризуютъ силу того и другаго. Если Кожемяка разсердится, когда мнетъ кожи, то разорветъ ихъ пополамъ, будь ихъ хоть дюжина. Ремесло кожевника и бычачьи кожи польскаго Крака невольно приводятъ на память то воинское знамя *изъ кожи*, подъ которымъ собралось эранское ополченіе противъ Змія-Дагаки. Что же касается *до кузнецовъ*, принявшихъ въ немъ главное участіе, то этотъ мотивъ, восходящій своимъ началомъ къ миѳамъ о небесномъ кузнецѣ, повторился и на скандинавскомъ Зигурдѣ, который, будучи еще ученикомъ у кузнеца Мимира, поражаетъ чудовищнаго змія, и въ средневѣковыхъ сказаніяхъ о сожженіи змія Аспида при посредствѣ кузнечныхъ орудій и во многихъ другихъ.

Какъ славянскіе герои, согласно библейскому сказанію о вавилонскомъ зміи, истребляютъ чудовище горючимъ веществомъ изъ смолы и рухляди, такъ поступилъ и германскій герой *Рагнаръ Лодброкъ*, когда въ Гаутландѣ

---

1) Мои *Историч. Очерки*. I, 373 и 285.—San Marte, *Polens Vorzeit* 1859 года, стр. 16.— Веселовскаго, *Муромская легенда о Петрѣ и Февроніи*, въ *Журн. М. Н. Пр.* 1871 года, № 4.

истребилъ громаднаго змія и избавилъ отъ него прекрасную Тору. Предъ тѣмъ какъ идти на чудовище, онъ выварилъ свое платье *въ смолѣ* и обвалялся *въ пескѣ:* хотя въ этой подробности нѣсколько затемнено преданіе вавилонское, но что оно лежало въ ея основѣ, явствуетъ изъ самаго прозвища героя — *Лодброкъ*, то-есть въ *мохнатыхъ* портахъ. Къ этому профессоръ Веселовскій[1]) присовокупляетъ слѣдующее: «Замѣтимъ, что мотивъ обматыванія себя кожами встрѣчается также въ сѣверныхъ сказаніяхъ о Фридлейфѣ, Альфѣ и королѣ Фроди. Когда послѣдній отправляется на бой со зміемъ, одинъ поселянинъ даетъ ему такой совѣтъ: «Если ты хочешь побороть его, обтяни твой щитъ бычачьею кожею и себя также оболоки шкурой вола; она защититъ твои члены отъ жгучаго яда, который изрыгаетъ чудовище». «Вотъ почему, заключаетъ г. Веселовскій, и Рагнаръ Лодброкъ избираетъ себѣ *мохнатую* одежду». Если бы русскій ученый обратилъ вниманіе на вавилонское преданіе лежащее въ основѣ указанныхъ мною сказаній, и на его эранскій варіантъ, то пришелъ бы къ другимъ, болѣе точнымъ выводамъ.

Кавказъ, оказывающійся во множествѣ случаевъ для сравнительнаго изученія посредникомъ между Азіею и Европою, и здѣсь даетъ намъ свою руководящую нить. Онъ не забылъ древняго преданія о шерстяной рухляди, которая употреблена была для изведенія вавилонскаго змія, и не удовольствовался тѣмъ, что аварскій герой, по прозванью *Медвѣжье Ухо*, уже по самому прозвищу своему защищенъ былъ звѣриными ушами, но еще надѣваетъ на него именно *войлочныя уши*, когда посылаетъ его на убіеніе чудовищнаго змія который залегалъ собою всѣ воды около города въ подземномъ царствѣ[2]).

Указанное мною вавилонское преданіе не надобно смѣшивать съ другимъ вавилонскимъ же, которое прочелъ Смитъ на нинивійскихъ надписяхъ[3]), и которое можно назвать самымъ раннимъ экземпляромъ сказанія о Персеѣ и Андромедѣ и о другихъ герояхъ спасающихъ отъ змія прекрасную дѣвицу. Эпизодъ разобранный на сказанныхъ надписяхъ повѣствуетъ о морскомъ чудовищѣ по имени Булъ, которое время отъ времени всплываетъ изъ воды, опустошаетъ страну и пожираетъ прекрасныхъ дѣвицъ, которыхъ

---

1) Въ *Журн. Мин. Нар. Просв.* 1871 № 4, *Муромская легенда* и пр., стр. 135.

2) Айдемира Черкеевскаго *Народн. сказанія кавказск. горцевъ*, стр. 23, въ *Сборникѣ свѣд. о кавказск. горцахъ*, II.

3) Lenormant, *Le déluge et l'épopée babylonienne*, 1873. стр. 13. *Притча о Вавилонѣ градѣ*, встрѣчающаяся въ русскихъ рукописяхъ (Костомаровъ, *Памятн. стар. русск. литер.* II, 389, въ Синод. библ. рукоп. № 850, л. 55)—основана на представленіи что Вавилонъ—городъ змѣиный, логовище змѣй.

выставляютъ ему на жертву. Его истребляетъ миѳическій царь Издубаръ, вызвавъ чудовище изъ морскихъ волнъ приманкою двухъ дѣвицъ. Въ самыя раннія времена христіанской эры, когда зарождались и распространялись по Европѣ сказанія и легенды о спасеніи дѣвицъ отъ чудовищнаго змія, суевѣрные взоры были обращены на Востокъ, гдѣ по старой памяти о Персеѣ и Андромедѣ думали открыть историческіе слѣды чудеснаго событія[1]). Блаженный Іеронимъ не обинуясь выдаетъ за сущую правду, что близь Яффы самъ онъ видѣлъ холмъ, гдѣ Персей умертвилъ чудовище, которому выдана была Андромеда. Цѣпи которыми была прикована къ скалѣ эта красавица, сохранившіяся въ *Яффѣ*, самое имя города, будто бы отъ его основателя *Іафета*, и другія баснословныя преданія со временемъ произвели такую путаницу въ понятіяхъ, что въ XIV вѣкѣ показывали тамъ одному англійскому паломнику Джону Мандевиллю (1322—1356) кости нѣкотораго великана по имени Андромеда, закованнаго въ цѣпи сыновьями Ноя и погибшаго еще до потопа.

Въ заключеніе этихъ моихъ замѣтокъ, возвращаясь къ Эрану, не могу не выразить живѣйшихъ ожиданій той пользы, какую принесетъ для сравнительнаго изученія Русской народности специальность избранная профессоромъ Коссовичемъ. Жуковскій своимъ изящнымъ переводомъ поэмы *Рустемъ и Зорабъ* освѣжилъ и очистилъ въ сознаніи Русскаго народа то эранское преданіе, которое издавна было ему усвоено въ пресловутой народной сказкѣ объ *Еруслань Лазаревичь*. Постоянныя открытія на Руси памятниковъ Сассанидскаго періода, при всякой новой находкѣ, любопытной по сюжету, будутъ задавать новые вопросы, для рѣшенія которыхъ эранская специальность послужитъ главною основой. Для примѣра укажу на одинъ изъ такихъ памятниковъ. Это сассанидское серебряное блюдо, которымъ недавно обогатился древне-христіанскій музей графа Гр. С. Строганова. На внутренней сторонѣ его, въ бордюрѣ сдѣланномъ изъ перевитыхъ сучковатыхъ вѣтвей дерева, изображенъ всадникъ, подъ нимъ разныя птицы и между прочимъ змій, угрожающій всаднику своимъ жаломъ. Всадникъ ухватилъ рукою птицу: по сѣмени, которое она держитъ въ своемъ клювѣ, это должна быть та райская птица, которая, какъ было уже сказано, собираетъ съ райскаго дерева сѣмена и смѣсивъ ихъ съ каплями дождя сѣетъ по землѣ. Въ эранскихъ эпическихъ сказаніяхъ извѣстна она подъ именемъ *Симурга*. Предъ скачущимъ съ птицею всадникомъ лежатъ отломанныя вѣтки того же дерева, которое бордюромъ окружаетъ все это изображеніе.

---

1) G. Arconati Visconti, *Cenni bibliografici sui viaggi in Terra Santa*, въ *Nuova Antologia*. 1872 № 2, стр. 442 и слѣд.

Видное мѣсто, занимаемое этими вѣтками, указываетъ на ихъ важное значеніе въ содержаніи всего сюжета. Не тѣ ли это самыя вѣтки, изъ которыхъ были сдѣланы для Рустема стрѣлы, съ тою цѣлію, чтобъ одною изъ нихъ поразить на смерть Исфендіара? Миѳическая птица Симургъ, всегда благосклонная Рустему, сама указала ему путь къ тамариндовому дереву на берегу далекаго моря и изъ вѣтвей того дерева велѣла сдѣлать упомянутыя стрѣлы [1]).

1) Spiegel, *Eranische Alterthumskunde*, I, 721.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ОГЛАВЛЕНІЕ РИСУНКОВЪ.